



Quodlibet

75

ENERO - JUNIO 2021

LOS CAMINOS DE SION LLORAN: UN EJEMPLO DEL USO DE LA ... **Marco A. Moreno Esquinas**

MONOGRÁFICO EL CODEX CALIXTINUS REVISITADO

Eduardo Carrero Santamaría

Paloma Gutiérrez del Arroyo González

Arturo Tello Ruiz-Pérez

Juan Carlos Asensio

Arturo Tello Ruiz-Pérez y Patricia Peláez Bilbao



DIRECTOR

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DIRECTORA ADJUNTA

Nieves Hernández-Romero (UAH)

CONSEJO EDITORIAL

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Longa (COMPOSITOR, EX DIRECTOR DE *QUODLIBET*), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ), Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES), Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE), Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan Nomnick (UNIV. PAUL VALÉRY, MONTPELLIER III), Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

**COORDINACIÓN MONOGRÁFICO
EL CODEX CALIXTINUS REVISITADO**

Juan Carlos Asensio

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Marco A. Moreno Esquinas, Juan Carlos Asensio, Eduardo Carrero Santamaría, Paloma Gutiérrez del Arroyo González, Arturo Tello Ruiz-Pérez, Patricia Peláez Bilbao, M.ª Dolores Romero Ortiz y Teresa Cascudo

SECRETARÍA TÉCNICA

Carlos García Arbelo

REVISIÓN DE TEXTOS

Geza Gabriel Szokacs

MAQUETACIÓN

Ronda Vázquez Martí y Elisa Borsari (UAH)

DISEÑO

Concha Langle

**RECEPCIÓN DE ORIGINALES
Y CORRESPONDENCIA**

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
E-mail: quodlibet@uah.es
Telfs. 91.885.2427/2494 - 629 22 63 66

Los textos publicados en Quodlibet son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.
Depósito Legal: M-5433-1995. eISSN: 2660-4582
DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2021.75>

SUMARIO

EDITORIAL

QUODLIBET

6. *LOS CAMINOS DE SION LLORAN: UN EJEMPLO DEL USO DE LA FLAUTA DULCE EN LA CORTE MADRILEÑA DE 1766*
Marco A. Moreno Esquinas

MONOGRÁFICO
EL CODEX CALIXTINUS REVISITADO

47. INTRODUCCIÓN
Juan Carlos Asensio
49. LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA EN TIEMPOS DEL CODEX CALIXTINUS. ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y CEREMONIA EN TORNO AL PROYECTO ROMÁNICO
Eduardo Carrero Santamaría
74. LA MÚSICA DEL CÓDICE CALIXTINO. UN POSIBLE MANUAL PARA SU INTERPRETACIÓN
Paloma Gutiérrez del Arroyo González
131. TRAS EL RASTRO DE TROPOS Y PROSAS EN EL CODEX CALIXTINUS. UNA CUESTIÓN DE MÉTODO
Arturo Tello Ruiz-Pérez
169. CÓMO COMPLETAR ALGUNAS DE LAS PIEZAS DEL CODEX CALIXTINUS. ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA «MISE PAR ÉCRIT» DE LAS PIEZAS MUSICALES DEL JACOBUS
Juan Carlos Asensio

DOCUMENTOS

221. LA PROSA *GRATULEMUR ET LAETEMUR*: UNA EDICIÓN CRÍTICA
Arturo Tello Ruiz-Pérez y Patricia Peláez Bilbao
272. EL JARDÍN JAPONÉS EN *SIX JAPANESE GARDENS* DE KAIJA SAARIAHO
M.ª Dolores Romero Ortiz

LIBROS

341. *FORMACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES EN EL SIGLO XIX: EL CONSERVATORIO DE MADRID*
Teresa Cascudo



■ EDITORIAL

■ QUODLIBET

6. *THE PATHWAYS TO SION CRY: AN EXAMPLE OF THE USE OF THE RECORDER IN THE MADRID COURT OF 1766*
Marco A. Moreno Esquinas

■ MONOGRAPHIC
 THE *CODEX CALIXTINUS* REVISITED

47. INTRODUCTION
Juan Carlos Asensio
49. THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA DURING THE *CODEX CALIXTINUS* TIMES. ARCHITECTURAL SPACE AND CEREMONY AROUND THE ROMANESQUE PROJECT
Eduardo Carrero Santamaría
74. THE PERFORMANCE OF THE *CODEX CALIXTINUS'* MUSIC. A POSSIBLE HANDBOOK
Paloma Gutiérrez del Arroyo González
131. ON THE TRAIL OF TROPES AND PROSES IN THE *CODEX CALIXTINUS*. A QUESTION OF METHOD
Arturo Tello Ruiz-Pérez
169. COMPLETING PIECES FROM THE *CODEX CALIXTINUS*: SOME COMMENTS ON WORKS BY JACOBUS AND THEIR 'MISE PAR ÉCRIT'
Juan Carlos Asensio

■ DOCUMENTS

221. THE PROSE *GRATULEMUR ET LAETEMUR: A CRITICAL EDITION*
Arturo Tello Ruiz-Pérez y Patricia Peláez Bilbao
272. THE JAPANESE GARDEN AT *SIX JAPANESE GARDENS* BY KAIJA SAARIAHO
M.ª Dolores Romero Ortiz

■ BOOKS

341. *MUSICAL EDUCATION AND PROFESSIONALIZATION OF WOMEN IN THE 19TH CENTURY: THE CONSERVATORY OF MADRID*
Teresa Cascudo

S
U
M
M
A
R
Y



EDITOR-IN-CHIEF

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nieves Hernández-Romero (UAH)

ASSISTANT EDITORS

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
 Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (COMPOSER, FORMER EDITOR-IN-CHIEF OF *QUODLIBET*), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO),
 María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

EDITORIAL BOARD

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ), Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES), Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE), Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan Nommick (UNIV. PAUL VALÉRY, MONTEPELLIER III), Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

**MONOGRAPHIC COORDINATION
 THE *CODEX CALIXTINUS* REVISITED**

Juan Carlos Asensio

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Marco A. Moreno Esquinas, Juan Carlos Asensio, Eduardo Carrero Santamaría, Paloma Gutiérrez del Arroyo González, Arturo Tello Ruiz-Pérez, Patricia Peláez Bilbao, M.ª Dolores Romero Ortiz y Teresa Cascudo

TECHNICAL SECRETARY

Carlos García Arbelo

TEXTS REVIEW

Geza Gabriel Szokacs

LAYOUT

Ronda Vázquez Martí and Elisa Borsari (UAH)

DESIGN

Concha Langle

MANUSCRIPT SUBMISSION

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
 C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
 E-mail: quodlibet@uah.es
 Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

The texts published in Quodlibet are exclusive responsibility of its respective authors.

Legal Deposit: M-5433-1995. eISSN: 2660-4582
 DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2021.75>



Estimados lectores

Este año recibimos la mala noticia del fallecimiento de Cristóbal Halffter el 23 de mayo. Don Cristóbal fue uno de los grandes referentes musicales de España durante los últimos 70 años. Podríamos hablar sobre su trayectoria e influencia en la creación musical de la segunda mitad del siglo XX durante horas y horas; preferimos comentar que, aunque estaba retirado de la vida social, nos consta que siguió componiendo hasta el final. El maestro Halffter era miembro del Comité Científico Asesor de la Revista de Especialización Musical *Quodlibet* desde abril de 2014. A modo de homenaje, os compartimos este Documento, un discurso escrito por el propio Halffter, que se leyó en la apertura de curso 2014-2015 del Aula de Música de la UAH, en el que habla sobre diversos detalles de su obra *Elegias a la muerte de tres poetas españoles*. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/42433/torno_halffter_QB_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Este texto está incluido en el n.º 59 de la revista. Descanse en paz Maestro.

Volviendo a la revista, inauguramos el primer número de este segundo año de andadura digital. Podemos destacar que hemos recibido un excelente *feedback* con la transición del formato en papel a su edición como revista electrónica. La mayor difusión y accesibilidad en todo el mundo (únicamente con un navegador de internet) inaugura una nueva etapa de difusión y trascendencia de la revista, no solo de los nuevos ejemplares, sino del extenso repositorio de *Quodlibet* que figura desde el año 1995, también accesible desde nuestra propia web.

Del número que nos ocupa podemos destacar el monográfico «El *Codex Calixtinus* revisitado», coordinado por nuestro compañero Juan Carlos Asensio, que además prologa dicho monográfico con una introducción explicativa sobre los contenidos de esta compilación. Los aspectos que se tratan son de tipo interpretativo, analítico e incluso arquitectónico, siendo este grupo de artículos nuestra pequeña contribución a la celebración del Año Santo Xacobeo.

Para finalizar, podemos destacar el documento sobre «El jardín japonés en *Six Japanese Gardens* de Kaija Saariaho». La autora ha sido seleccionada recientemente por la Bienal de Música de Venecia para recibir el León de Oro por toda su carrera

musical, un galardón que se suma a una larga lista de premios recopilados a lo largo de su brillante trayectoria. El documento «El jardín japonés en *Six Japanese Gardens* de Kaija Saariaho» es un texto que aúna estética, análisis, organología, música y «japonismo», abriendo una interesante vía de estudio sobre la compositora.

Esperamos que disfrutéis de este número casi tanto como nosotros al realizarlo. ■

Alcalá de Henares, 22 de mayo de 2021

PABLO GASTAMINZA
Director de *Quodlibet*

**LOS CAMINOS DE SION LLORAN:
UN EJEMPLO DEL USO DE LA FLAUTA DULCE
EN LA CORTE MADRILEÑA DE 1766**

**THE PATHWAYS TO SION CRY:
AN EXAMPLE OF THE USE OF THE RECORDER
IN THE MADRID COURT OF 1766**

**Marco A. Moreno Esquinas•
Universidad Rey Juan Carlos**

RESUMEN

Este trabajo presenta los primeros resultados obtenidos de un estudio realizado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid que justifican el uso de la flauta dulce en el contexto musical de la corte de Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII. Las lamentaciones de Nicolás Conforto, compuestas en 1766, aportan tres testimonios del uso simbólico de la flauta dulce en un contexto profesional en el que este instrumento convivía con el oboe y la flauta travesera, siendo interpretados los tres por los mismos músicos. Tras ofrecer una génesis de la recepción de la flauta dulce barroca en España y su presencia a lo largo del siglo XVIII, se ofrece una visión global del género de la lamentación, así como los cambios musicales introducidos por Carlos III durante su reinado. Finalmente, se comenta el uso de la flauta dulce en estas composiciones, así como su transcripción hasta ahora inédita, que suponen la constatación del uso tardío de la flauta dulce en la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVIII.

• Maestro por vocación, desarrolla su labor profesional en el CEIP La Zarzuela de Torrejón de Ardoz desde 2002. Comprometido con la escuela y la educación, amplía estudios de grado y postgrado en ramas relacionadas con la formación instrumental y psicopedagógica recibiendo premio final de carrera por el trabajo de investigación «La Flauta de Pico en España» en el Real Conservatorio de Música de Madrid en 2010. Ha colaborado en diversas producciones musicales con Aktuel Ensemble, Clásicos de Verano de la Comunidad de Madrid, Tecnología del Espectáculo, Corral de Comedias de Alcalá de Henares, interpretaciones en directo por RNE en el Día Europeo de la Música, así como la participación en la grabación del disco que acompaña a la obra *Creadoras de Música* editado por el Instituto de la mujer. Es miembro de la Orquesta de la Universidad de Alcalá de Henares desde 2010 y colabora musicalmente en actos ligados al mundo poético-literario en el corredor del Henares de la Comunidad de Madrid, así como en el Octopus Recorder Quartet. Desde 2018 compagina su labor profesional con los estudios de doctorado a través de la investigación «La flauta dulce en las instituciones reales españolas». El fomento de la «participación musical activa» es uno de los pilares fundamentales que guían su labor profesional sintetizado en el modelo de Educación Musical: «Musicate: una manera de vivir la música en la escuela».

Recepción del artículo: 05-04-2021. Aceptación del artículo: 31-05-2021.

Palabras clave: flauta dulce barroca; Nicolás Conforto; Carlos III; siglo XVIII; Capilla Real de Madrid.

ABSTRACT

This research article reports the first results obtained from a work carried out in the General Archive of the Royal Palace of Madrid, results that justify the use of the recorder in the musical context of the court of Charles III in the second half of the eighteenth century. The lamentations of Nicolás Conforto, composed in 1766, provide three testimonies of the symbolic use of the recorder in a professional context in which this instrument coexisted with the oboe and the transverse flute, all three being performed by the same musicians. After offering a genesis of the reception of the baroque recorder in Spain and its presence throughout the eighteenth century, a global view of the genre of lamentation is offered, as well as the musical changes introduced by Charles III during his reign. Finally, it is commented on the use of the recorder in these compositions, as well as its transcription so far unreleased, which imply the realization of the late use of the recorder in the Madrid court during the second half of the eighteenth century.

Key words: baroque recorder; Nicolás Conforto; Charles III; 18th Century; Musical Chapel of Madrid.

I. INTRODUCCIÓN

El incendio acaecido en el Real Alcázar de Madrid la Nochebuena del año 1734 supuso la pérdida del archivo de música y con él de un gran legado cultural que limita el acceso a la información directa de los repertorios usados durante el siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. El nuevo Palacio Real, construido en el solar del antiguo Real Alcázar y estrenado en el año 1764, se convirtió en la sede del nuevo archivo musical, reconstruido en 1751 por orden de Fernando VI, quien mostraba interés por la conservación de los fondos musicales. Este encargo fue realizado a Francisco Courcelle (1705-1778), que debía componer música nueva, así como recuperar obras de compositores anteriores, cuyas copias estaban en manos de sus herederos, además de otras que pudieran ser de interés para el culto en la Real Capilla.¹

De esta forma, el archivo fue incrementando su repertorio, que era incorporado al inventario que cada maestro de capilla elaboraba durante su mandato y traspasaba a su sucesor. Tal es el caso del primer inventario que recoge Antonio Ugena en 1778, tras el repentino fallecimiento de Francisco Courcelle, en el que sólo están incluidas las «obras de Música Eclesiástica, respectivas, y propias de la

¹ Paulino Capdepón Verdú, «Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francesco Corselli (1702-1778)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 53 (2013): 256. Acceso el 25 de noviembre de 2020, https://www.academia.edu/2145609/Maestros_de_la_Real_Capilla_de_Madrid_III_Francisco_Corselli_1702_1778.

R. Capilla de S.M.»², entre las que no se mencionan las composiciones de Nicolás Conforto, y que sin embargo estuvieron vinculadas con el repertorio habitual de esta institución.

Los procesos de reorganización y catalogación del archivo de música de la Real Capilla y la Real Cámara durante el siglo xx han sido ya descritos por Judith Ortega Rodríguez, aportando las claves que permiten diferenciar en el actual catálogo de 1993 las obras pertenecientes a la Real Capilla y las pertenecientes a las Real Cámara.³ Por un lado, el número de catálogo que José García Marcellán estampó en las páginas de los manuscritos, siendo el número 1310 la línea divisoria entre los catálogos mencionados y, por otro, el sello que se estampó en la primera fase de catalogación, hasta 1918, con el texto «Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio» y el sello de los fondos provenientes de la Real Biblioteca y otras dependencias, con el texto «Archivo de Música del Palacio Nacional», que fueron incorporados hasta 1938.⁴ En este segundo bloque de obras se localizó la producción musical de Nicolás Conforto, del que forman parte las lamentaciones que estudiamos en este artículo y que suponen un ejemplo del uso tardío de la flauta dulce en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo xviii.

En cualquier caso, el resultado del proceso de catalogación final, materializado en el catálogo de referencia para la investigación en el Archivo General de Palacio, se caracterizó por ofrecer información mucho más detallada de cada una de las composiciones, dando la posibilidad de constatar los diferentes cambios tímbricos, entre otros parámetros musicales, que fueron produciéndose durante el siglo xviii.⁵ Uno de estos cambios tímbricos lo encontramos en la incorporación de la *flauta*⁶ a las plantillas instrumentales de la corte madrileña en la última década del siglo xvii, siendo delicado el poder determinar a qué tipo de flauta se refiere, teniendo en cuenta que existen diferentes nomenclaturas que conviven de forma paralela: flauta como término general, flauta dulce y flauta travesera. En este sentido, la historiografía musical actual ha tenido en cuenta la existencia de ambos tipos de flauta, estableciéndose dos líneas de análisis complementarias, como veremos más adelante.

² [Francisco Courcelle], «Nómina e inventario de todas las obras de música eclesiástica, respectivas y propias de la Real Capilla e S. M., que existían en poder de Dn. Francisco Courcelle como maestro que fue de la misma...», en *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real, manuscrito* (Madrid: s. e., [1778]), fol. 170-177, acceso el 27 de agosto de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.

³ Judith Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 241-255, acceso el 25 de agosto de 2020, <https://eprints.ucm.es/11739/>.

⁴ José García Marcellán, *Catálogo del archivo de música del Palacio Real* (Madrid: Editora Nacional, 1938).

⁵ José Peris Lacasa *et al.*, coords., *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993), 13-17.

⁶ Respecto a esta cursiva, ver las consideraciones organológicas y terminológicas que se incluyen en el contenido de este artículo.

Los estudios sobre la Capilla de Música en la segunda mitad del siglo xvii, que analizan la incorporación de instrumentos musicales en la corte, entre otros aspectos, nos informan de que se planteó realizar una reforma con el fin de moderar el gasto, pero que este, sin embargo, siguió aumentando y se siguieron contratando músicos de gran habilidad,⁷ muchos de ellos integrados a la Capilla como respuesta a las innovaciones tímbricas propuestas en 1677 por Juan José de Austria (1629-1679), a su vuelta a la corte madrileña tras su etapa de gobernador de la Armada y virrey de Sicilia y de Flandes.⁸ En este contexto, se produjo la llegada de la flauta a la corte madrileña, concretamente de la mano de los hermanos Miguel y José Hauteloche⁹, músicos de procedencia francesa, de violín y flauta, sin que esté especificado el tipo de flauta que utilizaban, acerca de lo cual se han establecido dos líneas argumentativas:

- Por un lado, hay quien considera que la flauta barroca importada a España es la denominada flauta travesera barroca, ello por influencia de la corte de Düsseldorf a través de Mariana de Neoburgo.¹⁰
- Por otro, las investigaciones desarrolladas por Beryl Kenyon de Pascual en el entorno de la Capilla Real defienden la modalidad de flauta dulce barroca, a tenor de las tesituras y escritura musical, además de que el término flauta travesera no aparece especificado en las partituras hasta la tercera década del siglo xviii.¹¹

⁷ Juan Antonio Sánchez Belén, «La Capilla Real de Palacio a finales del siglo xvii», en *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, ed. por Fernando Villaverde y Agustín Vergara (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), 417-418.

⁸ Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández, «Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)» (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003), 107.

⁹ El apellido de estos hermanos aparece en las fuentes documentales de varias formas: Hambt Clopc; Hambot; Hantbt; Haute Cloche; Haute cloche y Hauteloche. Naturales de Cambray y músicos de profesión, acuden a Madrid en 1690 con el fin de ser admitidos en la Real Capilla como músicos de violín y flauta, pero no lo consiguen hasta enero de 1693. Hasta ese momento, la documentación de archivo refiere que participaron en dos funciones en el Retiro, quizá en las celebraciones de las segundas nupcias de Carlos II con Mariana de Neoburgo, así como en Aranjuez u otros sitios reales, además de servir en la Real Cámara. Al poco tiempo de su admisión José Hauteloche muere y su hermano Miguel permanece en la corte como músico de la Reina y de la Real Capilla hasta marzo de 1695, momento en el que solicita ayuda de costa para volverse a su patria. Ver: AGP. RC Caja 120 Exp.1 y Caja 122 Exp.1.

¹⁰ Como ejemplo de esta tendencia véase: María Díez-Canedo Flores, «La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 14 (2007): 46-47, acceso el 20 de marzo de 2021, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61170>.

¹¹ Beryl Kenyon de Pascual, «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749», en *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, año europeo de la música*, vol. 2, ed. por José López Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (Salamanca: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las artes Escénicas y de la Música, 1987), 94-95.

Las fuentes teóricas de la época tampoco contribuyen a clarificar la diferenciación entre flauta travesera y flauta dulce. En este sentido, y como desarrollaremos en el segundo apartado de este artículo, los tratados de Pedro Rabassa (1724-1738) y Pablo Minguet¹² (1754) sí contemplan ambos tipos de flauta, mientras que los de Pablo Nasarre (1723-1724) y Francisco Valls (1742) tratan el término de forma general.¹³ Además, las fuentes lexicográficas españolas tampoco clarifican estos términos hasta bien entrado el siglo XVIII, concretamente con el tercer volumen del *Diccionario de Autoridades*, de 1732, en el que como veremos el término flauta hace referencia específica a la flauta dulce, y su nueva edición de 1791 en el que el término general engloba las variedades de flauta dulce y flauta travesera.

En consecuencia, teniendo en cuenta las líneas de investigación anteriores y las fuentes teóricas del siglo XVIII, nos encontramos con una falta de especificación terminológica que no nos ayuda a comprender la realidad y presencia respectiva de cada tipo de flauta en la corte madrileña de dicho siglo. Es por ello por lo que se hace necesaria una revisión historiográfica completa de los términos *flauta dulce* y *flauta travesera* estudiados en su contexto general, con el fin de arrojar algo más de claridad en una época de constantes transformaciones como fue el siglo XVIII.

Para analizar el uso de la flauta dulce en las lamentaciones de Nicolás Conforto estudiaremos, en primer lugar, la recepción de la flauta dulce barroca a finales del siglo XVII y su proyección durante el siglo XVIII y, en segundo lugar, toda una serie de aspectos generales sobre la forma lamentación y su contexto en la corte de Carlos III. Finalmente, se analizarán las intervenciones musicales específicas de 1766 localizadas en el Archivo General de Palacio de Madrid.

¹² En este sentido, es importante reseñar la consideración que Joseba Berrocal realiza en torno a la flauta dulce en el tratado de Pablo Minguet, al valorar la importancia de la extensión de su tesitura en el contexto de la segunda mitad del siglo XVIII. Ver: Joseba Berrocal Cebrián, «Consideraciones sobre el papel del oboe en las “reglas y advertencias generales” de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)», *Artigrama: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 829. Acceso el 24 de diciembre de 2020, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/15.pdf>.

¹³ De forma colateral es importante considerar que la flauta dulce estuvo presente como objeto mercantil en diferentes fuentes hemerográficas del siglo XVIII. La *Gaceta de Madrid* y *papeles periódicos* o el *Diario de Madrid* fueron el escaparate del instrumento y todo su entorno (constructores, vendedores, partituras...) como un elemento más dentro del mercado de la música. Ver: Beryl Kenyon de Pascual, «Venta de instrumentos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 309-324. Acceso el 14 de marzo de 2020, <https://www.jstor.org/stable/20794856?seq=1>; e Ignacio Sustaeta Llombart, «La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la “Gaceta de Madrid” y artículos de música en los papeles periódicos madrileños» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993).

II. DE LA FLAUTA DULCE RENACENTISTA AL MODELO BARROCO MODERNO DEL SIGLO XVIII: FUENTES TEÓRICAS Y DOCUMENTALES

La principal fuente lexicográfica en la que encontramos el término *flauta* durante el siglo XVII en España es el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco del año 1611. En ella incluye una descripción del instrumento y de la formación de su sonido, asociándose con el modelo de flauta dulce que, por la fecha de publicación, entendemos hace referencia al prototipo de flauta de transición, que había evolucionado del anterior prototipo renacentista:

Instrumento músico muy conocido y ordinario, es un trozo de palo redondo, hueco, y con cierto número de agujeros, que se tapan con los dedos, y dándole el soplo de la boca por lo alto, donde tiene un agujero prolongado con su lengüeta mudando los dedos con tapar, y destapar los agujeros hace varios sonidos dulces y apacibles.¹⁴

Describe, por tanto, una flauta que se sopla por la parte superior, con un largo agujero con su lengüeta, refiriéndose al canal por donde circula el aire hacia el bisel. En este sentido, debemos entender el término lengüeta como «ciertas laminillas»¹⁵ que tienen los instrumentos de viento, tal y como el propio Covarrubias explica en su diccionario.

Unas décadas más tarde, durante la segunda mitad del siglo XVII, se vivió un proceso de transformación constructiva¹⁶ fruto de las innovaciones desarrolladas en la segunda mitad de siglo (1660-1670) por miembros de las familias Hotteterre y Philidor, que desarrollaron un prototipo de flauta dulce en fa para el que Étienne Loulié elaboró un método en torno a 1694¹⁷. De forma paralela, en Italia, se materializó un modelo de flauta dulce en sol, que quedó reflejado en el tratado *Compendio musicale* de Bartolomeo Bismantova de 1677¹⁸, que incluye el dibujo con la forma característica del

¹⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey N.S., 1611), 407r- 408. Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>.

¹⁵ *Ibid.*, 588.

¹⁶ La desaparición progresiva de la música para conjunto de flautas fomentó la aparición de un nuevo estilo en el que la melodía cobraba un mayor protagonismo. De esta forma, un miembro de la familia destacó sobre el resto, la flauta contralto, que desarrolló prototipos en fa y en sol. Técnicamente, la flauta barroca se caracteriza por la construcción en varias piezas, innovación del taller de la familia Hotteterre de instrumentistas y constructores de instrumentos de viento que permitió, en la segunda mitad del siglo XVII, tornearse con mayor precisión el taladro interior, que comenzó a caracterizarse por realizarse en forma de cono invertido, posibilitando que los agujeros fueran más pequeños y pudieran colocarse más próximos, facilitando de esta forma la interpretación de pasajes más propios del virtuosismo instrumental. Ver: Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History* (Londres: Faber and Faber, 1967), 275-277.

¹⁷ Étienne Loulié, «Méthode pour apprendre a jouer de la flûte douce. Ms.ca.1694», en *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2. (Courlay: J.M. Fuzeau, 2001), 218-273.

¹⁸ Bartolomeo Bismantova, «Compendio Musicale. In cui s'insegna à Principanti il vero modo, A imparare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche A Comporre, e suonare il Basso Continuo;

modelo de flauta barroca (imagen 1). En 1696 los constructores Johann Christoph Denner (1655-1707) y Johann Schell (1660-1732) solicitaron permiso a las autoridades de Nüremberg para construir el modelo de flauta desarrollado por los franceses años antes.¹⁹

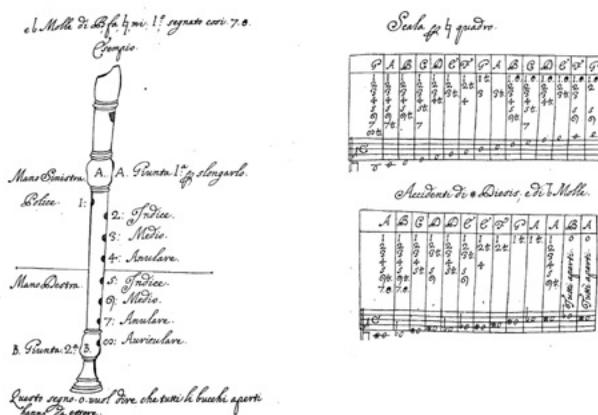


Imagen 1. Dibujo y tabla de digitación de la flauta dulce barroca²⁰

Siguiendo la línea de investigación propuesta por Beryl Kenyon de Pascual, y como ya se ha anunciado en el primer apartado de este artículo, el modelo de flauta dulce en fa habría sido introducido en la corte de Carlos II²¹ por los hermanos Miguel y José Hauteloche.²² Estos músicos llegaron a Madrid en 1690, en el contexto de las segundas nupcias del rey con Mariana de Neoburgo, y participaron tocando violín y flauta en las actuaciones musicales previas que se celebraron en el Palacio del Buen Retiro. En aquel momento, el violín era un instrumento de necesidad en la Real Capilla y

Il Flauto, Cornetto, e Violino. Ms.ca.1677», en *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2. (Courlay: J.M. Fuzeau, 2001), 125-139.

¹⁹ Inés de Avena, «Dolce Napoli: approaches for performance - Recorders for the Napolitan Baroque repertoire, 1695-1759» (tesis doctoral, Universiteit Leiden, 2015), 12-14. Acceso el 19 de enero de 2020, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/33729>.

²⁰ Bismantova, «Compendio Musicale...», 127-128.

²¹ Existe la hipótesis de que los oboístas que acudieron a Madrid en las primeras nupcias de Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679 tocaban también la flauta, hipótesis aún sin constatar. Ver: Marcelle Benoit, «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, Reine d'Espagne», *La revue musicale*, n.º 226 (1955): 48-60.

²² Beryl Kenyon de Pascual, «The Recorder Revival in Late Seventeenth-Century Spain», en *The recorder in the 17th century: proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*, ed. por David Lasocki (Utrecht: Foundation for Historical Performance Practique, 1995), 70.

la flauta era considerada «instrumento de novedad y armonioso acompañado de otros»²³, tal y como indicó el Patriarca de las Indias en el memorial de 1693 por el que estos hermanos fueron admitidos definitivamente en la plantilla de la Real Capilla.

Poco tiempo después, en agosto de 1697, el siciliano Bernardo Esmorto llegó a la corte madrileña donde solicitó acceder a la Real Capilla para el uso de la flauta y alegaba tener referencias del duque de Uceda en el tiempo en que este fue virrey de Sicilia.

Sólo dos meses más tarde, el 15 de octubre de 1697, se ordenó que «dos cuatro violines, quatro flautas, dos violones, de la Capilla; D.^o Antonio Literes; Manuelico, y el que toca el clarín, acudan a los ensayos de la comedia»²⁴ para la representación del 28 de noviembre.²⁵ Años más tarde, en 1704, los bajonistas de la Real Capilla solicitaron un aumento de sueldo por haber tenido que aprender a tocar las nuevas flautas, que sus antecesores no habían tenido que tocar, lo que confirma el uso de este instrumento en el seno de la corte.²⁶

En los datos aportados entre 1690 y 1704 se menciona la flauta como término genérico, dentro de un mismo orden de cosas que hemos tenido ocasión de destacar más arriba. No obstante, en el contexto español y siguiendo la línea de investigación de Beryl Kenyon de Pascual, el empleo de la clave de do en tercera en las composiciones de Sebastián Durón²⁷, así como el ajuste de la tesitura del violín a la de la flauta en las obras de Francisco José de Torres,²⁸ nos indican que seguramente las partituras que prescriben el uso de flautas en las primeras décadas del siglo XVIII estuvieran concebidas para ser interpretadas con flauta dulce.²⁹

Además, para comprender la pervivencia de la flauta dulce hasta la segunda mitad del siglo XVIII, es necesario remitirse a otras fuentes teóricas y lexicográficas de la época que aportan una mayor especificación terminológica. Como marco general, en el siglo XVIII debemos de tener en cuenta la ya

²³ AGP. RC Caja. 122 Exp.1.

²⁴ AGP. RC Caja 121 Exp.1.

²⁵ Las cuatro flautas a las que se refiere el memorial son los cuatro flautistas venidos desde Düsseldorf y que participaron en la representación de la obra teatral con música *Muerte en amor es la ausencia* con libreto de Antonio Zamora y música de Sebastián Durón en el contexto de la celebración del cumpleaños de Carlos II. Ver: Alejandra Ulloa Lorenzo, «Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos», *Theatralia: revista de poética del teatro*, n.º 12 (2010): 150.

²⁶ AGP. RC Caja 126 Exp.1

²⁷ Kenyon de Pascual, «The Recorder Revival...», 71-72.

²⁸ Antoni Pons Seguí, «La flauta travesera en la Capilla Real de Felipe V: Los flautistas Claudio Vuyenne y Luis Bucquet», *Sinfonía Virtual: Revista de música clásica y reflexión musical*, n.º 22 (2012). Acceso el 28 de diciembre de 2020, http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyenne_bucquet.php.

²⁹ Para un estudio sobre la obra de estos compositores, como complemento a los estudios de Begoña Lolo ya referenciados véase: Paulino Capdepón Verdú y Juan Pastor, *Sebastián Durón y la música de su época* (Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013).

mencionada publicación del tercer tomo del *Diccionario de Autoridades* en Madrid, publicado en 1732, que define el término flauta asociado directamente con la variedad de flauta dulce, en especial al hacer referencia a la ventana cercana al lugar por donde se sopla:

instrumento músico de los de viento, que se compone de un cañón cilíndrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y oblicua, y varios agujeros hacia la parte inferior, los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la música. Esta se llama regularmente Flauta dulce. Viene del latino flare, que significa soplar o respirar. Latín. Fístula. Tibia.³⁰

Unos años más tarde, en el 5.º volumen publicado en 1739, encontramos el término travesero/a como adjetivo, indicando que es «lo que se pone al través. Se dice Flauta Travesera, por su postura atravesada»³¹. Además, este adjetivo aparece junto a la descripción del término *pífano* o *píffaro*, como instrumento militar que se usa en infantería junto con la caja especificando que «es una pequeña flauta, de muy sonora y aguda voz, que se toca atravesada»³².

Las siguientes ediciones del *Diccionario de Autoridades*, de 1780 y 1783, mantienen estos conceptos hasta que, en la cuarta edición de 1791, se produce un cambio en la especificación lexicográfica, que contempla la voz *flauta* como término genérico para las variedades de flauta dulce y flauta travesera³³:

instrumento músico de viento en forma de cañón hueco con varios agujeros en su longitud para formar los diversos tonos, tapándolos ó destapándolos. Llámese FLAUTA DULCE la que tiene una boquilla en la parte superior para introducir el aire y formar el sonido, y travesera la que está cerrada por arriba, recibiendo el aire por un agujero igual al de los puntos, por lo cual se aplica a la boca de través para tocarla. Fístula, tibia, blanda, transversa.³⁴

³⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases y modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 vols. (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739), n.º 3, 763, acceso el 1 de julio de 2020, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>.

³¹ *Ibid.*, n.º 6, 344.

³² *Ibid.*, n.º 5, 269.

³³ Recientemente se han digitalizado y publicado on-line los manuscritos de la segunda edición del *Diccionario de Autoridades* del que sólo llegó a publicarse en 1770 el primer tomo con las dos primeras letras. La consulta de estos manuscritos inéditos ofrece desarrollado el término flauta, así como las variedades de flauta dulce y flauta travesera. Sin embargo, y como se explica en el cuerpo del texto, estas especificaciones no se incluyeron hasta la edición de 1791 bajo el término general y de forma resumida. Ver: «Manuscritos para la segunda edición del Diccionario de Autoridades», Real Academia Española, legajo 6, pp. 424-426, acceso el 2 de abril de 2021, <https://www.rae.es/archivo/fondos-del-archivo-de-la-rae/manuscritos-para-la-segunda-edicion-del-diccionario-de>.

³⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se*

Por su parte, Esteban de Terreros y Pando, en su diccionario de 1787, describe de forma genérica el instrumento pudiéndose referir a ambos prototipos. Posteriormente, pasa a especificar sus diferentes tipos:

FLAUTA, instrumento de Música, y boca el más sencillo, y que muda los tonos, abriendo, y cerrando con los dedos los agujeros que tiene en su longitud.

FLAUTA ALEMANA, v. Pífano: la flauta travesera se llama también *Alemana*: tiene la embocadura en la longitud, y así mismo seis agujeros.

FLAUTA DULCE, cierto instrumento músico muy suave.

FLAUTA PASTORIL, zampona.³⁵

Por otro lado, y de forma más específica, los tratados musicales del siglo XVIII español nos aportan una visión que refleja el periodo de convivencia de ambos instrumentos en su versión moderna, con la dificultad añadida que los de Pedro Rabassa y Pablo Minguet toman en cuenta ambas variedades, mientras que los de Pablo Nasarre y Francisco Valls no.

El tratado de Pedro Rabassa³⁶ contempla la existencia de ambos tipos de flauta e incluye la extensión de tesitura de cada una de ellas. En el caso de la flauta dulce, instrumento clasificado junto al violín y el oboe³⁷, la tesitura responde a un prototipo de flauta alto en fa (imagen 2). El mismo tratadista señala que existen otros de la misma familia³⁸ y, por tanto, pueden ajustarse a tesituras diferentes³⁹.

dará un suplemento separado (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791), 429, acceso el 1 de julio de 2020, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

³⁵ Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana 2* (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra Hijos y Compañía, 1787), 169. Acceso el 1 de julio de 2020, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29230>.

³⁶ Pedro Rabassa, *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Musica compuesta Por el Licenciado Pedro Rabassa Presbitero, Mro, de la Capilla en la S.^{ta} Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia Año de 1720 y desde el año de 1724 Mro. De Capilla de la S.^{ta} Metropolitana y Patriarchal de Sevilla asta el, de, 1767* (Edición facsímil, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990).

³⁷ *Ibid.*, 493-494.

³⁸ *Ibid.*, 508.

³⁹ En este sentido, es importante señalar que el Museo de Artes Decorativas de Madrid tiene en depósito una flauta dulce bajo del constructor francés Jean-Jacques Rippert (1645-1724), que en 1995 fue restaurada en el Museo de la Música de Barcelona, siendo Romà Escalas el encargado de emitir memoria de la recuperación y descripción de dicho instrumento. La procedencia original y uso de esta flauta dulce bajo, antes de integrarse a los fondos del museo donde hoy se conserva, aún está estudiándose como elemento colateral al proceso de investigación sobre la flauta dulce en el siglo XVIII. No obstante, y de forma general, podemos afirmar que formaba parte de los instrumentos de la iglesia y biblioteca del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares. A mediados del siglo XIX, se trasladaron los diferentes objetos de la Universidad de Alcalá a la Biblioteca de la Universidad Central en Madrid y por falta de espacio se traspasó esta flauta dulce bajo al Museo Arqueológico en 1868 y, en 1946, al Museo de Artes

Imagen 2. Extensión de flauta dulce⁴⁰

En el caso del tratado de Pablo Nasarre⁴¹ considera que la flauta, junto con otros instrumentos flatulentos, no son menos necesitados en las capillas musicales, pero en el caso de las flautas refiere que su uso «no es yà tanto en los modernos, como en los antiguos»⁴². Nos describe a la flauta como instrumento suave en el que el sonido se produce «entrando el aire por un extremo de ella, hiere en el labio de la boca que está contigua, donde se parte en iguales cantidades, la una por dentro del cóncavo, y la otra por fuera; y esta división de cantidades es causa del sonido»⁴³. Esta descripción de la producción del sonido no determina el que pudiera referirse a la flauta dulce o a la flauta travesera.

Igualmente, el tratado de Francisco Valls⁴⁴ trata el término flauta de forma general en conjunto con el oboe, aportando una extensión de tesitura que arranca en el do₃, extendiéndose a lo largo de dos octavas (imagen 3). Si contrastamos esta tesitura con la propuesta por Pedro Rabassa, veremos que las notas graves no pueden tocarse con una flauta contralto, pero sí con otras clases de flauta dulce que el propio Rabassa contempla en los comentarios que acompañan a la extensión de tesitura.⁴⁵

Decorativas de Madrid. Este podría ser un ejemplo de que la familia de estos instrumentos musicales estaba presente en la práctica de los intérpretes de la época.

⁴⁰ Rabassa, *Guía para los principiantes...*, 508.

⁴¹ Pablo Nasarre, *Escuela Música según la práctica moderna dividida en primera y segunda* (Zaragoza: herederos de Diego de Larumbe, 1723/1724). Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014534>.

⁴² *Ibid.*, tomo 1, 477.

⁴³ *Ibid.*, 479.

⁴⁴ Francisco Valls, *Mapa armonico practico: breve resumen de las principales reglas de la música sacado de los mas classicos autores especulativos, y practicos, antiguos, y modernos: ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil y segura enseñanza de muchachos / escriviole el Rdo. Francisco de Valls presbitero, y maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona* (Barcelona: fuente manuscrita en BNE, 1742). Acceso el 15 de enero de 2021, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013569>

⁴⁵ En este sentido tenemos conocimiento de que en 1722 se inventó una flauta travesera en do con el fin de ofrecer mejoras en el instrumento. Esta supuesta mejora afectaba negativamente a su afinación y a su sonoridad, por lo que no llegó a ponerse de moda tal y como Johann Joachim Quantz indicó en su tratado para flauta travesera de 1752. Ver: María Dolores Sánchez Lorca, «La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles en la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nasarre, Valls», *Revista AV Notas*, n.º 5, (2018): 102. Acceso el 23 de diciembre de 2019, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7600320>.

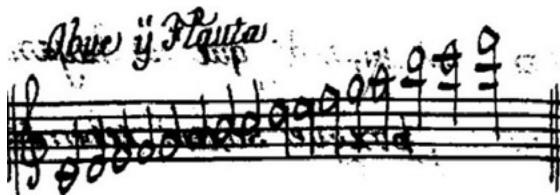


Imagen 3. Extensión de oboe-flauta⁴⁶

Finalmente, el tratado de Pablo Minguet⁴⁷ contempla ambos tipos de instrumentos incluyendo tabla de digitación y extensión de tesitura (imagen 4), que en el caso de la flauta dulce se ajusta a un prototipo de flauta contralto en fa, con tabla de posiciones cromáticas que alcanzan hasta la mitad de la tercera octava del instrumento.⁴⁸



Imagen 4. Ilustración y tabla de digitación⁴⁹

⁴⁶ Valls, *Mapa armónico práctico*..., 172.

⁴⁷ Pablo Minguet y Irol, *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano y francés* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1754). Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1>.

⁴⁸ *Ibid.*, 144-147.

⁴⁹ Minguet. *Reglas y advertencias generales*..., 20 y 147.



Imagen 5. Resumen de tesituras en los tratados españoles del siglo XVIII

De esta forma, y teniendo en cuenta todo lo expuesto, a principios del siglo XVIII, el término genérico flauta parece hacer referencia a un conjunto de instrumentos que podían incluir las variedades de flauta travesera y flauta dulce. La flauta travesera como tal vino de la mano de los oboístas franceses Claudio Vuyenne y Luis Bucquet⁵⁰, que procedían de las Guardias Reales e ingresaron en la Capilla Real en 1724 y 1732, respectivamente, para tocar los instrumentos de oboe y flauta. Esta práctica se consolidó institucionalmente en las Plantas de 1749 y 1756 (la Planta de 1756 continuó vigente hasta el año 1808), al crearse 4 plazas que requerían esta doble condición como perfil de acceso a estos cargos en la corte.⁵¹ No se especifica que la flauta debiera ser exclusivamente travesera, pues existe música escrita específicamente bajo las diferentes denominaciones de flauta dulce, *flauto dolce*, flauta travesera, y los genéricos *flauti*, flauta o *flauto*. De esta forma, la flauta dulce junto con la flauta travesera pudieron formar parte de la competencia profesional de los oboístas que accedían a estas plazas, utilizándose ambos tipos, según la necesidad, en un campo de uso que estaba generalmente restringido a obras en latín como misas de réquiem, misereres o lamentaciones y también obras en castellano como villancicos y cantadas,⁵² en comparación con una mayor presencia de escritura musical destinada al oboe.

III. LAS LAMENTACIONES DE NICOLÁS CONFORTO EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICA DE CORTE DURANTE EL REINADO DE CARLOS III

Como acabamos de ver, uno de los géneros en los que las flautas eran requeridas en la plantilla instrumental de forma habitual fue el de las lamentaciones de Semana Santa. Eran conocidas como lecciones (*lectio* en singular) o lecturas de Tinieblas y estaban contextualizadas en la liturgia del Oficio

⁵⁰ Para un estudio específico de la introducción del oboe en la península ibérica y la vinculación del oboe con la flauta, véase: Joseba Endika Berrocal Cebrián, «La Recepción del oboe en España en el Siglo XVIII» (tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016), 39-49.

⁵¹ Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 65.

⁵² Kenyon de Pascual, «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros...», 94-95.

Divino a través del que se articulaba la oración de los fieles en conexión con algún acontecimiento de la vida de Cristo.⁵³ Estas lamentaciones, que toman su texto del *Libro de las Lamentaciones de Jeremías*⁵⁴, integraban antiguas melodías medievales⁵⁵ a modo de *cantus firmus* que, en el caso español, hunden sus raíces en una tradición de origen no gregoriano, más concretamente en la supervivencia de una tradición autóctona ibérica basada en el entorno musical del antiguo rito hispánico y distinta a la que se practicaba en otros ritos europeos.⁵⁶ Además, estas melodías estuvieron conectadas en su mayor parte con el uso de un *tonus lamentationum* dominante principal y fueron también la base compositiva de las lamentaciones polifónicas pretridentinas y postridentinas, incluso hasta la primera mitad del siglo XVII,⁵⁷ momento en el que apareció la música instrumental y la música *a papeles*⁵⁸.

La incorporación de conjuntos instrumentales en el ámbito cortesano, inicialmente dedicados a la música escénica durante el siglo XVII, tuvo como consecuencia que, en diferentes capillas reales y catedralicias europeas, sus soberanos quisieran «trasladar también a sus capillas el ideal de suntuosidad sonora que cada vez con más fuerza se imponía en el ámbito de la cámara»⁵⁹. De esta forma, se produjo una transformación del repertorio litúrgico y las capillas reales de España y Francia se alejaron del modelo musical establecido, en favor de una mayor presencia de música vocal con acompañamiento instrumental.⁶⁰

⁵³ Matilde Olarte Martínez, «Estudio de la forma lamentación», *Anuario Musical*, n.º 47 (1992): 81-101. Acceso el 15 de noviembre de 2020, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101876/DDEMPC_Olarte_Martinez_M_La_forma_musical_de_la_lamentacion.pdf;jsessionid=3FE95D1C41AED44082D2A2BC9384421?sequence=1.

⁵⁴ En este libro incluido en la Biblia, en el apartado de los *Libros Proféticos*, Jeremías narra el asedio y destrucción que el rey babilonio Nabucodonosor llevó a cabo en Jerusalén y su templo en el año 587 a. C. Posteriormente, estos textos fueron usados en la Semana Santa como manera de representar simbólicamente la muerte de Cristo.

⁵⁵ Estas melodías están recogidas en el *Liber usualis* que contiene diferentes cantos oficiales para la liturgia y entre ellas un bloque importante dedicado a la Semana Santa.

⁵⁶ Para un análisis de estos ritos ver: José Eloy Hortal Muñoz, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora, coords., *La configuración de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020).

⁵⁷ Manuel Gómez del Sol, «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 294-303. Acceso el 5 de diciembre de 2020, <https://eprints.ucm.es/39500/>. Para un estudio más profundo sobre la forma lamentación ver: Luis Antonio González Marín, «Lamentación», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, ed. por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor-S.G.A.E., 2000), 719-726; y José López Calo, «Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española», *Anuario Musical*, n.º 43 (1988): 121-161.

⁵⁸ Entendemos por *música a papeles*, aquellas composiciones destinadas a voces con acompañamiento instrumental que, en el entorno de la Capilla a mediados del siglo XVIII, se la denominaba *música moderna*. Ver: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 42.

⁵⁹ Luis López Morillo, «Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)» (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2018), 411. Acceso el 22 de octubre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=208389>.

⁶⁰ *Idem*.

Con relación al uso de instrumentos en el género de las lamentaciones dentro del entorno cortesano madrileño, debemos considerar que forman parte de un proceso que describiremos a continuación, que abarca desde el último tercio del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII.

Las primeras lamentaciones con acompañamiento instrumental las encontramos durante la segunda mitad del siglo XVII en las composiciones de Cristóbal Galán (1620-1684), que fue maestro de capilla en la corte de Carlos II entre 1680 y 1684.⁶¹ Durante la primera mitad del siglo XVIII, las lamentaciones habían pasado a la música *a papeles* transformándose en una de las obligaciones principales de los maestros de capilla, ya que los maitines de Tinieblas formaban parte del grupo reducido de ceremonias a las que la familia real asistía por completo y para las que cada año se escribía un ciclo nuevo.

Así, el siglo XVIII, supuso la convivencia del estilo polifónico-policoral, representado por una serie de obras de Sebastián Durón (1660-1716) o Francisco José de Torres (1670-1738),⁶² con otras nuevas en las que los instrumentos de la orquesta cobran un mayor protagonismo e independencia en el tratamiento de la textura y de la tímbrica. Esto se observa ya en Torres de forma ocasional con la inclusión de pequeños solos instrumentales,⁶³ así como en las tonadas de Durón con instrumentos, que son muestra del proceso de cambio hacia una nueva concepción musical en la que los rasgos hasta entonces típicos de la música española se amalgaman con las tendencias de un lenguaje internacional de nuevo cuño, que hacen entonces su entrada en nuestro país.⁶⁴ En la segunda mitad del siglo XVIII, los elementos característicos del mundo teatral entran en interacción con el contexto litúrgico y se abandona poco a poco el modelo de lamentación polifónica hacia una forma musical cercana al aria a solo con acompañamiento.⁶⁵ Estas nuevas características musicales supusieron un nuevo atractivo «como elemento de reclamo de los fieles en su aplicación a textos latinos de los oficios de la Semana Santa»⁶⁶.

⁶¹ *Ibid.*, 433.

⁶² En este caso en el Archivo General de Palacio se conservan tres lamentaciones de los años 1720 y 1726 que requieren en su plantilla instrumental el uso de flautas:

- AGP-2210. Lamentación 1.ª del Miércoles del año 1720.
- AGP-2212. Lamentación 1.ª de Viernes S.to del año 1720.
- AGP-2211. Lamentación 1.ª del Jueves del año 1726.

⁶³ Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990), 141.

⁶⁴ Para conocer aspectos musicales más concretos en este tiempo de cambio y asimilación de estilos europeos ver: Pedro Bonet Planes, «Notas al CD», en *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*. Grupo de música barroca La Folia: director Pedro Bonet Planes. [CD] Valencia: Dahiz Produccions. 2004.

⁶⁵ López Morillo, «Les Bourbons sacrés...», 434.

⁶⁶ José Máximo Leza y Miguel Ángel Marín, «1730-1759: la asimilación del espacio europeo», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, ed. por José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014), 261-264.

La composición de estas obras figuraba entre las obligaciones de los respectivos maestros y vicemaestros de la Real Capilla, pero en ocasiones puntuales, concretamente entre los años 1760 y 1775, también hubo colaboración de compositores externos a la misma. Tal fue el caso del ciclo completo de lamentaciones que compuso en 1766 Nicolás Conforto (imágenes 6 y 7), compositor vinculado al ámbito de la Real Cámara. Otro ejemplo de ello son las compuestas en los años 1770, 1774 y 1775 por Antonio Ugena, que en aquellos años era alumno de Francisco Courcelle⁶⁷ en el Real Colegio de Niños Cantores, institución adscrita a la Real Capilla.

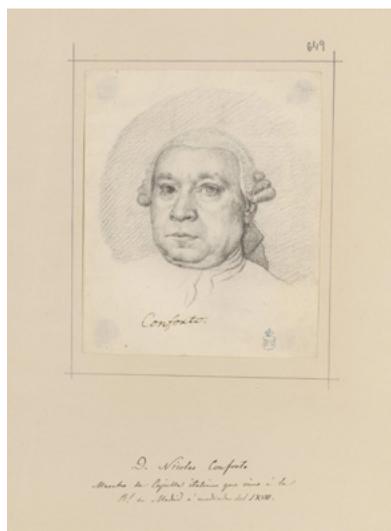


Imagen 6. Retrato de Nicola Conforto.

Anónimo (s. XVIII). Dibujo a lápiz negro sobre papel amarillento verjurado. BNE. DIB/15/30/49

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The signature reads "Nicolás Conforto" followed by a flourish. The signature is written on a light-colored background.

Imagen 7. Firma autógrafa de Nicolás Conforto en su testamento de 1787
Conforto. AHPM. T.21795, f.205r.

⁶⁷ López Morillo, «Les Bourbons sacrés...», 434.

Las composiciones estudiadas de Nicolás Conforto⁶⁸, y que prescriben el uso de oboe, flauta dulce y flauta travesera en la misma composición, se enmarcan en un momento de transformación y ruptura con el concepto de actividad musical que habían fomentado los monarcas anteriores, Felipe V y Fernando VI.⁶⁹ En este sentido, Carlos III delimitó los elementos fundamentales que debían definir la identidad musical de la nación española, que se concretaron en tres aspectos básicos sintetizados por Begoña Lolo⁷⁰:

- La españolización de la plantilla de músicos que formaban parte de la Real Capilla,⁷¹ proceso que ya inició Carlos Patiño durante el reinado de Felipe IV a través de la una mayor presencia de músicos españoles o formados en centros catedralicios de la península.⁷²
- La articulación de una identidad sonora común en el ámbito militar a través la publicación del *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.⁷³
- La restricción en la representación en la corte de teatro lírico, que generalmente tenía un fuerte componente de influencia estilística italiana. No obstante, se exceptuaban aquellas ocasiones que no podían evitarse por protocolo, como eran los cumpleaños del rey o de miembros

⁶⁸ Nicolás Conforto (Nápoles 1718-Aranjuez 1793) forma parte de un conjunto de músicos italianos que estuvieron presentes en la corte, contribuyeron a la difusión del género operístico y después españolizaron su nombre, como Francesco Courcelle (1705-1778), Domenico Scarlatti (1685-1757), Carlo Broschi (1705-1782), Francesco Corradini (1700-1769), Giovanni Battista Mele (1701-1752), Francesco Geminiani (1687-1762) y Domenico Porreti (1709-1784), entre otros. Conforto llegó a Madrid en 1755 por invitación de Fernando VI y desempeñó labores de compositor de ópera y de música para otros eventos que pudieran realizarse en el Real Teatro o en los Sitios Reales. Con la llegada al trono de Carlos III, en diciembre de 1759, reorientó su labor hacia la composición de música festiva ocasional y el desempeño como músico de la Real Cámara, que entre sus cometidos tenía a su cargo la educación musical de los príncipes e infantes, además de realizar la gestión de copias y adquisición de repertorio. Para un análisis más completo de la biografía de este compositor ver: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», apéndices 26-28. Debemos indicar que Conforto también gozó de una buena situación financiera que le permitió tener al final de su vida 6 acciones de dos mil reales cada una en el Banco Nacional de la corte. Estas acciones fueron repartidas por igual entre sus hijos D.^a Ana Rosa Conforto, D.ⁿ Manuel Conforto y D.ⁿ Genaro Conforto. AHPM. T. 21795, fol. 202-205.

⁶⁹ Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 15-16.

⁷⁰ Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras. Simposio Carlos III. Las claves de un reinado», vídeo de YouTube, 1:14:39, publicado el 22 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5dsoFycOoPc>.

⁷¹ *Ibid.*, 0:20:45.

⁷² Álvaro Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, ed. por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016), 45-48.

⁷³ Manuel Espinosa de los Monteros. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa* (Madrid: gravados por Juan Moreno Tejada, 1769), acceso el 17 de octubre de 2020, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000111410>. Ver también: Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras...», 0:35:52.

cercanos de su familia, la subida al trono o la onomástica, y suponían la representación de una ópera o zarzuela de estreno. Por contraposición al concepto italiano, surgen nuevos géneros como las tonadillas y los sainetes, que incorporan elementos de la música popular española, en los que destacó Luis Misón, instrumentista de oboe y flauta de la Real Capilla.⁷⁴

En este contexto musical general, debemos señalar que las instituciones más importantes en torno a las que se desarrollaba la actividad musical, aparte de las catedrales⁷⁵ y otras instituciones eclesiásticas importantes, eran la Real Capilla, el Real Colegio de Niños Cantores, que servía de cantera para la Real Capilla y la Real Cámara, en la que participaban músicos de la propia Real Capilla, junto a otros que podían ser llamados a colaborar.

El campo de acción de los músicos inscritos en estas instituciones reales se extendía desde la sede de la Real Capilla de Palacio a los Reales Sitios⁷⁶ —cuando el calendario estacional de la corte así lo requería— y también era frecuente su presencia para el ejercicio profesional en las actividades musicales de otros centros urbanos independientes, como iglesias, salones y teatros. De esta forma, la corte, junto con el abanico de ocasiones laborales externas que podía brindar su presencia en ella, era el destino máspreciado por el músico de la época.⁷⁷ El maestro de la Capilla, principal cargo de la Casa Real en el ámbito musical, fue, en la época de Nicolás Conforto, Francisco Courcelle, que ocupó el cargo entre 1738 y 1778. Entre sus cometidos estaba el ocuparse de proveer a la Real Capilla de repertorio, tanto nacional como internacional, además de fomentar el que otros compositores realizaran nuevas producciones para la institución, algo especialmente acuciante tras el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734, tal y como se ha comentado en la introducción de este artículo.⁷⁸

⁷⁴ Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras...», 0:42:53.

⁷⁵ La flauta dulce estuvo presente en diferentes centros catedralicios españoles a lo largo del siglo XVIII, con referencias específicas al instrumento. Ver: Mariano Pérez Prieto, «Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: Catedralicia, Universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750», *Revista de Flauta de Pico*, n.º 2 (1995): 3-6. Acceso el 27 de septiembre de 2020, <https://revistadeflautadepico.wordpress.com/>; y Antonia Molina Ruiz, «Flauta travesera obligada en la obra de Juan Francés de Iribarren (1740-1766): una muestra del asentamiento del travesero en la vida musical española del siglo XVIII» (trabajo final de máster, Escuela Superior de Música de Cataluña - Universidad Autónoma de Barcelona, 2012).

⁷⁶ Hasta el año 1734, la sede principal para los músicos de la Capilla fue el Real Alcázar de Madrid, que se incendió el día de Nochebuena de ese mismo año tal y como se ha expuesto al inicio de este artículo. Durante la construcción del nuevo palacio, que no concluyó hasta 1764, las ceremonias se realizaban en la capilla de la calle del Tesoro, en el caso de estar ausentes los monarcas, o en la capilla de San Jerónimo del Palacio del Buen Retiro en el caso de estar presentes.

⁷⁷ José Máximo Leza Cruz, «El Siglo XVIII: Historia, Instituciones, Discursos», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, ed. por José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014), 77-88.

⁷⁸ Paulino Capdepón Verdú, *La música en la Real Capilla de Madrid – Siglo XVIII* (Madrid: Fundación amigos de Madrid 1992), 17.

IV. LA FLAUTA DULCE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: EL CASO DE LAS LAMENTACIONES DE NICOLÁS CONFORTO

La composición de obras nuevas para la liturgia real, tal y como hemos comentado, tuvo en cuenta la incorporación de las flautas entre sus efectivos, cuyo uso puede clasificarse en tres categorías. Por un lado, un uso convencional, en el que el instrumento dobla la cuerda en la orquesta, generando así una contribución tímbrica al resultado sonoro global⁷⁹; por otro, un uso efectista-simbólico⁸⁰, en el que el instrumento se asocia a escenas de muerte, sobrenaturales, de amor, pastorales y de imitación de los pájaros; y finalmente, su uso como un instrumento solista más.

En el caso del género de las lamentaciones, el uso de la flauta dulce se enmarcaba en el significado simbólico y efectista, relacionado con lo sobrenatural, con lo fúnebre, así como con lo ceremonial, lo mágico o lo religioso. Para ello se aprovecharon las propias características acústicas del instrumento, un sonido pobre en armónicos superiores, lo que facilitó que en el pasado se usara con la intención de provocar un cierto sonido puro, mágico o sobrenatural, aspecto que ha quedado reflejado en parte del repertorio característico de la flauta dulce.⁸¹

Como ya hemos comentado, el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* incluye un ciclo completo de nueve lamentaciones que Nicolás Conforto compuso en 1766⁸², especificándose sólo en una de ellas el uso de flauta dulce además de flauta travesera, única referencia específica en todo el catálogo de este compositor.⁸³ Además, tal y como anunciamos en el primer apartado, estas composiciones no formaron parte de los inventarios de obras de la Real Capilla,⁸⁴ pero sí aparecieron con el conjunto de obras que pudieron formar parte de la Real Cámara, lugar en el que Nicolás Conforto desarrollaba su trabajo profesional en ese momento. De esta forma, este ciclo de lamentaciones se enmarca entre el conjunto de composiciones para las que la Real Capilla pudo solicitar colaboración a otras instituciones externas, en este caso para la celebración de la Semana Santa del año 1766. No tenemos datos concretos sobre si estas lamentaciones fueron interpretadas ese año, pero sí sabemos

⁷⁹ Thurston Dart, *La interpretación de la música* (Madrid: A. Machado-Mínimo Tránsito, 2002), 110-111.

⁸⁰ Edgard Hunt, *The Recorder and its Music* (Londres: Ernst Eulenburg Ltd., 1977), 49.

⁸¹ Algunos ejemplos del uso simbólico de la flauta dulce pueden encontrarse en la Cantata BWV 106 *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach (Mühlhausen, ¿1708?) y en el 2.º acto de la ópera de Henry Purcell *Dioclesian* (*The Prophetess: or, The History of Dioclesian*. Londres, 1690). Nótese como efectos mágicos el de la noche en la ópera *Le Triomphe de l'amour* de Jean Baptiste Lully o en *El vuelo de la alondra* de la ópera infantil *El arca de Noé* (*Noye's Flutte*. Aldeburgh, 1958) de Benjamin Britten.

⁸² Peris Lacasa et al., *Catálogo del Archivo de Música...*, 128.

⁸³ Concretamente la referencia 494 del catálogo de 1993.

⁸⁴ De las 68 referencias del catálogo de Nicolás Conforto, sólo una parece haber formado parte del catálogo de la Real Capilla en algún momento, concretamente una sinfonía con violines con el número de referencia 491. No aparece esta referencia en el catálogo de traspaso de Francisco Courcelle a Antonio Ugena de 1778 ni en los trasposos anteriores, lo cual podría ser un reflejo del intercambio de papeles que pudieron producirse entre ambos departamentos musicales.

que Carlos III se trasladó con el resto de la familia real a Aranjuez la madrugada del 25 de marzo de 1766⁸⁵ y asistieron «S.M. con SS.AA. en la Capilla de aquel Palacio el Miercoles, Jueves, Viernes, y Sabado *Santo*, y el Domingo de Pasqua con su acostumbrada devoción á los Oficios respectivos de cada día, que celebra la Iglesia, y executaron los Cantores de la Capilla Real»⁸⁶.

La consulta en el Archivo General de Palacio de Madrid y la revisión que he realizado del resto de partituras del catálogo del autor (tabla 1), ha supuesto la localización de dos referencias más a la flauta dulce que no aparecen especificadas en los datos aportados en el catálogo. Esto supone una novedad en el estado de la cuestión sobre la especificación terminológica de este instrumento en composiciones de la segunda mitad del siglo XVIII en el entorno cortesano madrileño.

Tabla 1. Resumen tímbrico general de la serie de lamentaciones de 1766 de Nicolás Conforto.
Elaboración propia a partir de la documentación de archivo

	«in Cena Domini» 1766			«in Parasceve» 1766			«in Sabbato» 1766		
	Lectio 1. ^a	Lectio 2. ^a	Lectio 3. ^a	Lectio 1. ^a	Lectio 2. ^a	Lectio 3. ^a	Lectio 1. ^a	Lectio 2. ^a	Lectio 3. ^a
Voz	S	A	S	T	S	T	S	A-T	S
Violín	X	X	X	-	-	-	X	X	X
Viola	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Viola de amor	-	-	-	-	-	-	X	-	-
Violonchelo	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Contrabajo	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Oboe	X	X	X	-	-	-	-	X	X
Fl. Dulce	X	X	X	-	-	-	-	-	-
Fl. Travesera	X	-	X	-	-	-	X	-	-
Fagot	-	X	X	X	X	X	X	X	-
Trompa	-	X	X	-	-	-	X	X	X

El uso de la flauta dulce en estas lamentaciones se concreta en tres pequeñas intervenciones incluidas en las tres primeras lamentaciones de la serie del año 1766, que estaban destinadas al primer día de Tinieblas denominadas «in Cena Domini». En estas composiciones se refiere al uso de la flauta dulce en combinación con la flauta travesera y el oboe en la misma partichela, reflejando así un modelo

⁸⁵ El traslado hacia Aranjuez se contextualiza en pleno motín de Esquilache iniciado el domingo 23 de marzo. Ver: Santos M. Coronas González, «El motín de 1766 y la constitución de Estado», *Anuario de historia del derecho español*, n.º 67 (1997): 707-720. Acceso el 30 de diciembre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134738>.

⁸⁶ «Boletín Oficial del Estado-Gaceta: colección histórica», acceso 14 de marzo de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1766/013/A00108-00108.pdf>.

de músico que dominaba varios instrumentos, con el fin de poder atender a los diferentes efectos tímbricos que el discurso musical requiriera. En este sentido, es preciso señalar que, a mediados del siglo XVIII, la incorporación oficial de músicos de oboe a la plantilla suponía, además, que debían tocar la flauta, sin que hubiera una especificación del tipo de flauta. El auge que fue tomando la flauta travesera y su asentamiento a lo largo del siglo XVIII se ha traducido en que generalmente se haya querido entender que la flauta que usaban esos oboístas era la travesera.

Sin embargo, la localización de estas nuevas referencias específicas a la flauta dulce, así como otras que existen tanto en el entorno cortesano madrileño,⁸⁷ como en otros centros catedralicios del territorio español,⁸⁸ hacen tomar en consideración que el tocar la flauta dulce barroca era un recurso

⁸⁷ En el transcurso de redacción de este artículo se han localizado nuevas referencias específicas a la flauta dulce en convivencia con la flauta travesera. Concretamente en el *Oficio de difuntos* de Francisco Courcelle de 1764 y en el *Villancico de Inocentes* de Antonio Ugena de 1773. Otras referencias localizadas en Palacio incluyen papeles que requieren el uso de flauta sin especificación y en algún movimiento concreto el uso de flauta travesera.

⁸⁸ Una muestra de la presencia de la flauta dulce fuera del contexto de la corte, en relación con centros catedralicios de diferentes puntos geográficos de la península, puede consultarse en las siguientes referencias bibliográficas:

- Catedral de Salamanca: una referencia específica para flauta dulce en 1758, nueve para flauta travesera y diecisiete no especificadas en la obra de Martín Ramos. Ver: Josefa Montero García *et al.*, dir., *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca* (Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2011), 749-1010. Acceso el 16 de julio de 2020, <https://catedralsalamanca.org/wp-content/uploads/CatalogoFondosMusicales.pdf>.
- Catedral de Toledo: cuatro referencias específicas para flauta dulce, cinco para uso combinado de flauta travesera-dulce, cuatro referencias para flauta-flauta dulce y flauta-flauta travesera respectivamente, además de veinte referencias generales al término flauta en la obra de Jaime Casellas. Ver: Carlos Martínez Gil y Miguel Ángel Ríos Muñoz, *Catálogo de música del Archivo Capitular de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)*. En vías de publicación. Agradezco en estas líneas la información facilitada por Carlos Martínez Gil para poder extraer los datos de este compositor de referencia en la catedral toledana.
- Catedral de Málaga: treinta referencias específicas a flauta dulce, veintinueve a flauta travesera, cuatro usos combinados de ambos tipos, ocho referencias al término general flauta, ocho referencias al término *flautino* y una referencia de uso combinado de flauta travesera y flautino en la obra de Juan Francés de Iribarren. Ver: Antonio Martín Moreno *et al.*, *Catálogo de música de la Catedral de Málaga* (Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2003), 52-561. Acceso el 5 de septiembre de 2020, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1000146>. Este catálogo también incluye un villancico de Jaime Torrens de 1773 que usa flauta dulce. Ver: Martín Moreno *et al.*, *Catálogo de música...*, 972.
- Catedral de Sevilla: una referencia específica a flauta dulce en la obra de Pedro Rabassa en 1724. Ver: Rosa Isusi-Fagoaga, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, vol. 2 (Consejería de Cultura y Deporte, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012), 435. Acceso el 1 de julio de 2019, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/sevilla-musica-pedro-rabassa>. De su etapa en Valencia se conservan también dos Misereres que también usan flauta dulce.

que estos músicos debían tener incorporado en su formación musical en combinación con el resto de instrumentos,⁸⁹ lo que aumentaba sus posibilidades de contratación.

Las lamentaciones de Nicolás Conforto están conservadas en el Archivo General de Palacio de Madrid en forma de partichelas sueltas, atribuidas a José Salvador Llombart, copista de la Real Capilla entre 1751 y 1777, sin que se haya localizado por el momento partitura general.⁹⁰ Esto es muestra de un contexto organológico que avanza hacia nuevos horizontes tímbricos en los que el fagot barroco y la trompa están representados, además de los instrumentos de cuerda que son la base sólida de la agrupación. No obstante, realizando un análisis de los usos tímbricos de la flauta dulce junto a otros instrumentos, podemos afirmar que en estas composiciones la flauta dulce se combinó con la voz y la cuerda como elementos base, además del fagot.

Además, el análisis de las partichelas de otros instrumentos nos revelan la particularidad de la falta de especificación terminológica en su contenido. Tal es el caso de la partichela del primer violonchelo de la primera lección, en cuya portada se especifica el uso de «flautas y flautas» (imagen 8).

⁸⁹ Los oboe-flauta que estaban en activo en el año 1766 en la corte madrileña eran Manuel Cavaza, que ingresó en 1744, Francisco Mestres, que ingresó en 1747, Juan López, que ingresó en 1747, y Manuel Espinosa, que ingresó en ella el mismo año de 1766 después del fallecimiento de Luis Misón, en enero de ese año. De Manuel Espinosa, sabemos que era llamado a la Real Cámara por el príncipe Carlos, futuro Carlos IV, a participar en actividades musicales antes de su nombramiento. Ver anexos documentales en: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 32.

⁹⁰ Para la asignación de la autoría de estas partichelas, se han tenido en cuenta las investigaciones previas realizadas por Judith Ortega sobre los copistas del rey. Esto aporta el dato de la vinculación de estas obras no solo con el entorno de la Real Capilla, sino también con el trabajo de un músico profesional adscrito a dicha institución y que realizaba una labor previa a los procesos de interpretación musical. Ver: Judith Ortega, «Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII», en *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, ed. por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (Kassel: Reichenberger, 2014), 147-182.

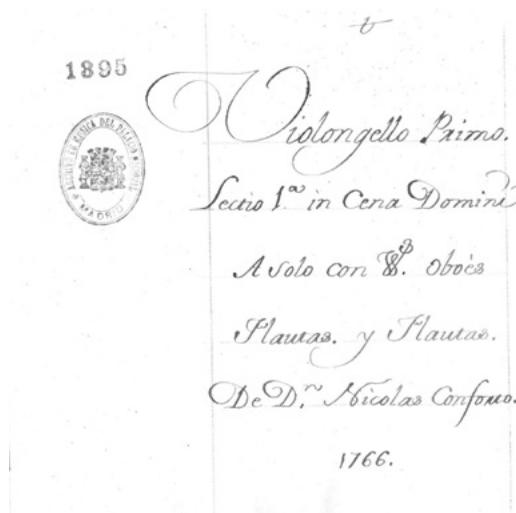


Imagen 8. Conforto. Lectio 1ª in cena Domini.

Portada de la partichela de violonchelo AGP-RC 1013-1395 Copyright © Patrimonio Nacional

A continuación, se comentan cada una de las tres intervenciones musicales mencionadas asociadas de manera directa a la flauta dulce, tanto en relación con parámetros musicales básicos como con su vinculación a la teoría de los afectos.⁹¹ También se establece una relación entre el texto cantado y su expresión musical,⁹² y al final del artículo se incluye la partitura general de las secciones de las tres lamentaciones en cuestión, transcrita a partir de las partichelas originales consultadas en el Archivo General de Palacio.

En nuestro primer exponente, la *Lectio 1ª in Cena Domini a solo, con violines, oboes, flautas y flautas*,⁹³ cabe destacar que nos encontramos con la posibilidad de elegir entre dos instrumentos: *flauto dulce*, o *pure flauto traverso* (imágenes 9 y 10). La escritura musical está en compás ternario, en una tonalidad de sol menor con dos bemoles en la armadura que le confiere un afecto de ternura, dulzura y nostalgia moderada.

⁹¹ Las referencias a los afectos musicales de las diferentes tonalidades han sido consultadas en: Fernando Marín Corbí, «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, n.º 23 (2007): 48-49. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>.

⁹² Las traducciones de los diferentes textos han sido tomadas de: José Rigual, *Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua en latín y castellano* (Madrid: Imprenta Real, 1817). Acceso el 20 de diciembre de 2020, <https://archive.org/details/oficiodelaseman00catgoog>.

⁹³ AGP-RC 1013-1395.

A tempo giusto

Soprano
Da - leth Vi - ae sion lu - gent eo quod non
sint qui ve - niant qui ve - niant ad so - lem - ni - ta - tem

Flauta doce a solo,
o pure flauto traverso

Imagen 9. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1395

Tabla 2. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>Viae Sion Lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem.</i>	Los caminos de Sion lloran, porque no hay quien venga a sus solemnidades.	Cromatismo descendente entre el primer y quinto grado del modo menor, conocido convencionalmente en la época como <i>basso di lamento</i> cromático, que luego prosigue diatónicamente hasta el tercer grado de la escala. La flauta está ligada a la escritura de la voz de soprano, de la que dobla al unísono en valores largos algunas de las notas principales de la melodía, salvo en los compases 12-13 en los cuales dobla octava superior.

En este caso, asistimos al uso de la flauta dulce o travesera (*flauto dolce o pure flauto traverso*), según decisión del instrumentista (o eventualmente del maestro de capilla), su mayor o menor competencia y circunstancia u oportunidad en el uso de un tipo u otro de flauta, con el fin de expresar una asociación entre las lágrimas de los caminos de Sion y su representación musical a través de un movimiento cromático descendente en la línea melódica.

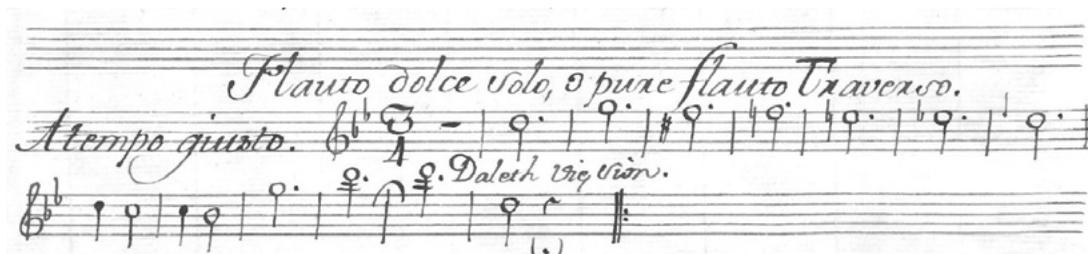


Imagen 10. Conforto. Lectio 1 in Cena Domini.

Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1395 Copyright © Patrimonio Nacional

En nuestro segundo exponente, la *Lectio 2^o in Cena Domini a solo, con violines, oboes, trompas y fagotes*⁹⁴, encontramos la especificación con *flauta dulce* en la partichela de oboe 1.^o (imágenes 11 y 12). La escritura musical está en compás binario de C partida, con un bemol en la armadura, y marca un proceso armónico de establecimiento y reposo en la tonalidad de re menor que le confiere un afecto de calma, dulzura y tristeza.

A tempo giusto

Alto

Ip - sa au - tem ge - mens con - ver - sa est,

Flauta dulce

9

Con - ver - sa est re - tro - sum. Teth -

Allegretto 3

Imagen 11. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1396

⁹⁴ AGP-RC 1013-1396.

Tabla 3. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>Ipsa autem gemens convérsa est retrósum.</i>	Y ella gimiendo volvió la cara atrás.	En el primer pasaje la flauta dulce mantiene una larga nota tenida la en la octava superior mientras la voz articula las sílabas <i>Ip-sa au-tem</i> sobre un tetracordo diatónico descendente desde la nota la hasta la nota mi, que responde a la típica convención del <i>basso di lamento</i> diatónico, y a continuación dobla la flauta en valores largos en la octava superior la sencilla melodía de la voz hasta desembocar en una cadencia donde ambas hacen una glosa disminuida en la que prima el movimiento paralelo.

En este caso, nos encontramos con la asociación tímbrica de la flauta dulce con una escena de dolor provocada por la mirada a la ciudad de Jerusalén. En esta escena, la flauta dulce usa parte de su registro agudo, lo que le confiere una presencia tímbrica destacada en la interpretación musical.

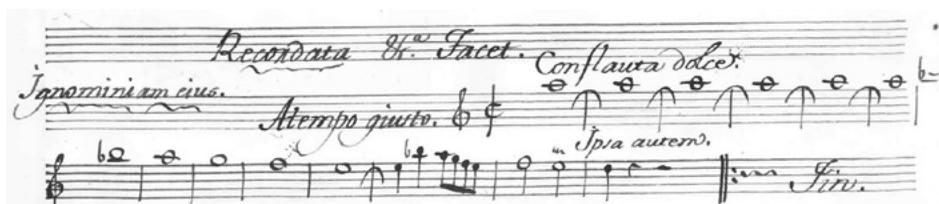


Imagen 12. Conforto. Lectio 2 in Cena Domini Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1396.
Copyright © Patrimonio Nacional

Finalmente, en nuestro tercer exponente, *la Lectio 3ª in Cena Domini, a solo con violines, oboes, flautas, trompas*⁹⁵, localizamos en una misma partichela los usos de oboe, flauta travesera y *flauto dolce a solo* (imágenes 13 y 14). La escritura musical está en compás de compasillo y en la tonalidad de mi bemol mayor, con tres bemoles en la armadura, que le confiere un afecto de dureza, patetismo, serenidad, reflexión y lástima. En este caso, el manuscrito original incluye la parte de voz a modo de guía o referencia para el intérprete, siendo el pentagrama inferior el correspondiente a la escritura musical para flauta dulce, y no el superior como inicialmente podría entenderse. Incluye, además, la indicación dinámica *poco fe* al igual que el resto de instrumentos que intervienen en esos dos puntos del discurso musical.

⁹⁵ AGP- RC 1013-1397.

Rez.^{no} - Grave

Soprano

O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus

Flauto dolce a solo

Poco fe

Poco fe

9

Allegro

quoniam vindemina-vit me, ut lo-cu-tus est Dominus in di-ci-re, fu-ro-ris su-i Men.

Imagen 13. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1397

Tabla 4. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus.</i>	Vosotros todos, los que pasáis por el camino, considerar y ved si hay dolor como mi dolor.	La escritura para flauta dulce acota con dos notas largas el inicio y final de la voz de la soprano en el primer pasaje del recitativo.

Flauto dolce: a solo.

Recit.

O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus

Grave.

Poco fe

Allegro

quoniam vindemina-vit me, ut lo-cu-tus est Dominus in di-ci-re, fu-ro-ris su-i Men.

Imagen 14. Conforto. Lectio 3ª in Cena Domini.
Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1397.
Copyright © Patrimonio Nacional

Finalmente, y en este tercer caso, nos encontramos en un contexto temático de dolor y sufrimiento que vuelve a ser usado con efecto simbólico⁹⁶. En este pasaje, la flauta dulce enmarca el texto litúrgico inicial con dos notas tenidas que se interpretan de forma simultánea junto con los giros descendentes del primer y segundo violín (imagen 15).

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is for the flute, featuring two long, tied notes. Below it, the text 'Poco fe' is written. The two lower staves are for the first and second violins, showing rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Below these staves, the text 'poco fe' is written twice, corresponding to the two violin parts.

Imagen 15. Detalle de la transcripción de la tercera lección con la intervención musical de la flauta dulce y los violines 1.º y 2.º que enmarcan el texto litúrgico

V. CONCLUSIONES

La investigación iniciada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, que forma parte de una investigación más amplia que estudia la presencia de la flauta dulce en las instituciones reales españolas en los siglos XVII y XVIII, nos permite establecer dos conclusiones generales y una tercera orientada a la continuación de la línea de investigación propuesta a lo largo de este artículo:

En primer lugar, la localización de partituras con la especificación de *flauta dulce*, que utilizaban los músicos de la corte en el año 1766, contribuye a plantear que el modelo barroco de este instrumento estuvo presente hasta la segunda mitad de siglo XVIII dentro de las competencias profesionales de los músicos destinados a cubrir las plazas de oboe-flauta. De esta forma, convivió con el resto de los

⁹⁶ El uso de simbolismo en la escritura musical para retratar dolor está bien documentado en otras referencias musicales. Un ejemplo muy claro de ello es la *Pavana Lachrimae* de John Dowland, melodía para la que Jacob van Eyck escribió un conjunto de variaciones para flauta dulce publicadas en su *Der Fluyten Lust-hof* (Ámsterdam, 1644), junto con otras melodías y sus correspondientes variaciones. En este sentido los instrumentos altos simbolizan elementos como el aire, fuego, el cielo o la montaña, mientras que los instrumentos bajos, como es el caso de las flautas, simbolizan la profundidad, el horror, la oscuridad o la tierra. Ver: Ksenia Starkova, «“Todo lo que tiene que acompañar la música, para que el concepto vaya hermanado con el acento”: la música y la palabra en las misas de Francesc Valls (1671-1747)», *Revista Catalana de Musicologia*, n.º 13 (2020): 50. Acceso el 29 de marzo de 2021, <https://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/383922>.

instrumentos modernos, en un pleno proceso de evolución tímbrica de las diferentes agrupaciones musicales en el que la flauta travesera terminó por asentarse de forma permanente.

En segundo lugar, la flauta dulce aparece generalmente enmarcada dentro de usos simbólicos y ceremoniales que formaban parte de la herencia cultural musical del pasado, en la que la utilización de las dos convenciones del *basso di lamento* —tanto en su versión cromática como diatónica— siguen vigentes en 1766.⁹⁷ Con gran vinculación con el significado de la letra, la flauta dulce era usada como recurso tímbrico para generar un efecto en combinación con el resto de los instrumentos, en el conjunto global de la obra, y en especial en combinación con la voz cantada.

Finalmente, y con el fin de corroborar las dos conclusiones anteriores, se hace necesaria una revisión historiográfica clara de la recepción del instrumento en España y su consolidación a lo largo del siglo XVIII, así como la revisión pormenorizada del término flauta, sus posibles variantes y los correspondientes usos. En este proceso, y a partir de la documentación conservada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, sería necesario recuperar y transcribir, de forma fiel a las fuentes originales, los testimonios localizados, tal y como se presenta a modo de ejemplo en las partituras que acompañan a este artículo. De esta forma, se podrán mejorar los criterios de interpretación musical históricamente informada en la que la flauta dulce debe ser un protagonista más, dentro de la amplia paleta tímbrica de los instrumentos del siglo XVIII.

La realización de un estudio de estas características se enfrenta a los problemas propios de trabajos de investigación realizados en archivos históricos, que pueden ir ofreciendo datos nuevos y relevantes al estado de la cuestión general. La falta de especificación terminológica es una de las mayores dificultades, además de la gran cantidad de fuentes primarias que es necesario consultar para poder ofrecer datos de calado. Sólo a través de un proceso sistemático de análisis de los datos que proporcionan las partituras de Palacio, se podrá llegar a ofrecer una visión global de la realidad y uso de la flauta dulce a lo largo del siglo XVIII en esta institución real, que era el referente principal para el resto de centros musicales hispanos.

⁹⁷ Este bajo fue profusamente utilizado por Henry Purcell, siendo el «Lamento de Dido» de su ópera *Dido y Eneas* (Londres, [1688]), uno de los ejemplos más notables y expresivos de la historia de la música.

ANEXO 1. FACSIMILES DE LAS PARTICHELAS⁹⁸



Imagen 16. Conforto. Lectio 1 in Cena Domini. Partichela original AGP-RC 1013-1395.
Copyright © Patrimonio Nacional

⁹⁸ Agradecer a Juan José Alonso Martín y Javier Fernández Fernández, director y subdirector del Archivo General de Palacio, su colaboración directa en la gestión de las imágenes de los manuscritos incluidas en este artículo.

Oboe à solo; con cordina. Lect. 2. in Cena Domini.
Largo Vau. Et exiens est.
Recordata et Facet. Conflauta dolce.
In nomine eius. Al tempo giusto. Spra autem. Fin.
1898

Imagen 17. Conforto. Lectio 2 in Cena Domini.
Partichela original AGP-RC 1013-1396. Copyright © Patrimonio Nacional

The image shows a handwritten musical score for 'Conforto. Lectio 3 in Cena Domini'. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Obc 1.** (Oboe 1) part, starting with the tempo marking *Allegro giusto con poco di moto.* and the number **1397**.
- Conflautati.** (Conflautati) part, starting with the tempo marking *All.^o* and the instruction *Dedecant.*
- Flauto dolce: a solo.** (Flute) part, starting with the tempo marking *no*.
- Grave.** (Grave) part, starting with the tempo marking *Poco f.*
- Buella.** (Buccina) part, starting with the tempo marking *Poco f.*

The lyrics are written below the staves: *Omnia populus eius, gemens, et quærens pacem.* and *vicus dolorem meum.*

Imagen 18. Conforto. Lectio 3 in Cena Domini.
Partichela original AGP-RC 1013-1397. Copyright © Patrimonio Nacional

ANEXO 2. TRANSCRIPCIONES

Se incluye aquí la reconstrucción de la partitura general de los movimientos donde se requiere el uso de flauta dulce, y que ha sido elaborada a partir de las partichelas sueltas de todos los instrumentos que se han conservado en el Archivo General de Palacio. Estas tres intervenciones suponen un ejemplo del uso tardío de la flauta dulce en la música litúrgica de la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII.

Lectio 1 in Cena Domini Nicolás Conforto (1718-1793)
AGP-RC Leg.1609 Cat.1395

A tempo giusto

Soprano
Da leth Vi ae sion lu gent eo quod non

Flauta
Flauta dulce a solo, o pure flauto traverso

Violin 1 y 2
Solo
fe *p.e*

Viola 1 y 2
fe *p.e*

Fagot solo
fe *p.e*

sint qui ve niant qui ve niant ad so lem ni ta tem

Imagen 19. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1395

Lectio 2 In Cena Domini

Nicolás Conforto (1718-1793)
AGP-RC Leg.1609 Cat.1396

A tempo giusto

Aho
Flauto dolce
Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello 1 y 2
Contrabajo

p
p sempre
p
p
p

9
Con
ver sa est re tro.

14 *Allegretto*
sum. Te tu.

f
f
f
f
f

Imagen 20. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1396

VI. REFERENCIAS

- Avena Braga, Inês de. «Dolce Napoli: approaches for performance - Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759». Tesis doctoral. Universiteit Leiden, 2015. Acceso el 19 de enero de 2020. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/33729>.
- Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. Londres: Faber and Faber, 1967.
- Bernoit, Marcelle. «Les musiciens français de Marie-Luise D'Orleans, Reine d'Espagne». *La revue musicale*, n.º 226 (1955): 48-60.
- Berrocal Cebrián, Joseba Endika. «La Recepción del oboe en España en el Siglo XVIII». Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2016.
- _____. «Consideraciones sobre el papel del oboe en las “reglas y advertencias generales” de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)». *Artígrama: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 817-836.
- Bismantova, Bartolomeo. «Compendio Musicale. In cui s'insegna à Principanti il vero modo, A impararecon facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche A Comporre, e suonare il Basso Continuo; Il Flauto, Cornetto, e Violino. Ms.ca.1677». En *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2, Dirigido por Jean Saint-Arroman, 125-139. Courlay: J.M. Fuzeau, 2001.
- «Boletín Oficial del Estado-Gaceta: colección histórica». Acceso 14 de marzo de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1766/013/A00108-00108.pdf>.
- Bonet Planes, Pedro. «Notas al CD», en *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*. Grupo de música barroca La Folia: director Pedro Bonet Planes. [CD] Valencia: Dahiz Produccions, 2004.
- Capdepón Verdú, Paulino y Juan Pastor. *Sebastián Durón y la música de su época*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013.
- _____. «Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francesco Corselli (1702-1778)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 53 (2013): 243-276.
- _____. *La música en la Real Capilla de Madrid – Siglo XVIII*. Madrid: Fundación amigos de Madrid, 1992.
- Checa, Fernando, dir. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid-Editorial Nerea, 1994. Acceso el 15 de enero de 2021, <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/el-real-alcazar-de-madrid-dos-siglos-de/ff7b3cfa-3cdf-4a76-98d2-dae15346b5ac#>.

- [Courcelle, Francisco]. «Nómina e inventario de todas las obras de música eclesiástica, respectivas y propias de la Real Capilla e S. M., que existían en poder de Dn. Francisco Courcelle como maestro que fue de la misma...». En *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real, manuscrito*. Madrid: s. e., [1778]. Acceso el 27 de agosto de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.
- Coronas González, Santos M. «El motín de 1766 y la constitución de Estado». *Anuario de historia del derecho español*, n.º 67 (1997): 707-720.
- Covarrubias Orozco, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez, impresor del Rey N.S., 1611. Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>.
- Dart, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: Mínimo Tránsito, 2002.
- Diez-Canedo Flores, María. «La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 14 (2007): 41-72.
- Espinosa de los Monteros, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa*. Madrid: gravados por Juan Moreno Tejada, 1769. Acceso el 17 de octubre de 2020. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh000011410>.
- García Marcellán, José. *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*. Madrid: Editora Nacional, 1938.
- Gómez del Sol, Manuel del. «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016. Acceso el 5 de diciembre de 2020. <https://eprints.ucm.es/39500/>.
- González Marín, Luis Antonio. «Lamentación». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 719-726. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000.
- Hortal Muñoz, José Eloy, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora García, eds. *La configuración de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020.
- Hunt, Edgard. *The Recorder and its Music*. Londres: Ernst Eulenburg Ltd., 1977.
- Isusi-Fagoaga, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, vol. 2. Málaga: Consejería de Cultura y Deporte, Centro de Documentación Musical de Andalucía,

2012. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/sevilla-musica-pedro-rabassa>.
- Kenyon de Pascual, Beryl. «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749». En *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, año europeo de la música*, vol. 2. Editado por José López Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 93-98. Salamanca: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las artes Escénicas y de la Música, 1987.
- _____. «The Recorder Revival in Late Seventeenth-Century Spain». En *The recorder in the 17th century: proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Editado por David Lasocki, 65-74. Utrecht: Foundation for Historical Performance Practique, 1995.
- _____. «Venta de instrumentos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 309-323.
- Leza Cruz, José Máximo. «El Siglo XVIII: Historia, Instituciones, Discursos». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4. Editado por José Máximo Leza, 29-123. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014.
- Lolo, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- López Calo, José. «Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española». *Anuario Musical*, n.º 43 (1988): 121-161.
- López Morillo, Luis. «Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)». Tesis doctoral. Universidad de la Rioja, 2018. Acceso el 22 de octubre de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=208389>.
- Loulié, Etienne. «Méthode pour apprendre a jouer de la flûte douce. Ms.ca.1694». En *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800 2*. Dirigido por Jean Saint-Arroman, 218-273. Courlay: J.M. Fuzeau, 2001.
- Marín Corbí, Fernando. «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música». *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, n.º 23 (2007): 11-52.
- Martínez Gil, Carlos y Miguel Ángel Ríos Muñoz. *Catálogo de música del Archivo Capitular de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)*. Próxima publicación.
- Martín Moreno, Antonio, dir., Gloria Empanan Boada, Vidal González Sánchez, Mariangeles Martín Quiñones, Gonzalo Martín Tenllado, Francisco Martínez González, Carlos Messa Poulet,

- Pilar Ramos López y Julieta Vega García, cols. *Catálogo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, 2003.
- Máximo Leza, José y Miguel Ángel Marín. «1730-1759: la asimilación del espacio europeo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4. Editado por José Máximo Leza, 223-352. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014.
- Minguet y Irol, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1754. Acceso el 8 de diciembre de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1>.
- Molina Ruiz, Antonia «Flauta travesera obligada en la obra de Juan Francés de Iribarren (1740-1766): una muestra del asentamiento del traveso en la vida musical española del siglo XVIII». Trabajo final de máster. Escuela Superior de Música de Cataluña - Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.
- Montero García, Josefa, dir., Raúl Vicente Baz, Pedro José Gómez González, Víctor José Rodríguez Martín y Patricia Burgueño Rioja, cols. *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2011. Acceso el 16 de julio de 2020. <https://catedralsalamanca.org/wp-content/uploads/CatalogoFondosMusicales.pdf>
- Nasarre, Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna dividida en primera y segunda*, tomo 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Acceso el 8 de diciembre de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>.
- Olarte Martínez, Matilde. «Estudio de la forma lamentación». *Anuario Musical*, n.º 47 (1992): 81-101.
- Ortega Rodríguez, Judith. «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Acceso el 25 de agosto de 2020. <https://eprints.ucm.es/11739/>.
- _____. «Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII». En *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Editado por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, 147-182. Kassel: Reichenberger, 2014.

- Patrimonio Nacional. «Música: luces y sombras. Simposio Carlos III. Las claves de un reinado». Vídeo de YouTube, 1:14:39. Publicado el 22 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=5dsoFycOoPc>.
- Pérez Prieto, Mariano. «Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: Catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750». *Revista de Flauta de Pico*, n.º 2 (1995): 3-6.
- Peris Lacasa, José e Ignacio María Sanuy, coords., Begoña Lolo Herranz, Alfredo Vicent López, Carmelo Pecina y Paloma Martín Amorós, cols. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- Pons Seguí, Antoni. «La flauta travesera en la Capilla Real de Felipe V: Los flautistas Claudio Voyerne y Luis Bucquet». *Sinfonía Virtual: Revista de música clásica y reflexión musical*, n.º 22 (2012). Acceso el 28 de diciembre de 2020. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyerne_bucquet.php.
- Rabassa, Pedro. *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Musica compuesta Por el Licenciado Pedro Rabassa Presbitero, Mro, de la Capilla en la S.^{ta} Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia Año de 1720 y desde el año de 1724 Mro. De Capilla de la S.^{ta} Metropolitana y Patriarcal de Sevilla asta elde, 1767*. Edición facsímil. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.
- _____. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases y modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>
- _____. «Manuscritos para la segunda edición del Diccionario de Autoridades». Acceso el 2 de abril de 2021. <https://www.rae.es/archivo/fondos-del-archivo-de-la-rae/manuscritos-para-la-segunda-edicion-del-diccionario-de>.
- Rigual, José. *Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua en latín y castellano*. Madrid: Imprenta Real, 1817. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://archive.org/details/oficiodelaseman00catgoog/page/n4/mode/2up>.

- Rodríguez Fernández, Pablo Lorenzo. «Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)». Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2003.
- Sánchez Belén, Juan Antonio. «La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII». En *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Editado por Fernando Villaverde y Agustín Vergara, 411-447. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- Sánchez Lorca, María Dolores. «La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles en la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nasarre, Valls». *Revista AV Notas*, n.º 5 (2018): 96-107.
- Starkova, Ksenia. «“Todo lo que tiene que acompañar la música, para que el concepto vaya hermanado con el acento”: la música y la palabra en las misas de Francesc Valls (1671-1747)». *Revista Catalana de Musicologia*, n.º 13 (2020): 43-76.
- Sustaeta Llombart, Ignacio. «La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la “Gaceta de Madrid” y artículos de música en los papeles periódicos madrileños». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Terreros y Pando, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana 2*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra Hijos y Compañía, 1787. Acceso el 1 de julio de 2020. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29230>.
- Torrente, Álvaro. «Música de plata en un siglo de oro». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. Editado por Álvaro Torrente, 29-83. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Ulloa Lorenzo, Alejandra. «Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos». *Theatralia: revista de poética del teatro*, n.º 12 (2010): 147-157.
- Valls, Francisco. *Mapa armonico practico: breve resumen de las principales reglas de la música sacado de los mas classicos autores especulativos, y practicos, antiguos, y modernos : ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil y segura enseñanza de muchachos / escriviole el Rdo. Francisco de Valls presbitero, y maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona*. Barcelona: fuente manuscrita en BNE, 1742. Acceso el 15 de enero de 2021, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000013569> ■

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

Juan Carlos Asensio

QUODLIBET

La importancia del *Codex Calixtinus* en la cultura y en la música de Occidente está fuera de toda duda. Su justa fama —junto a aquél oscuro episodio en el que se sustrajo del archivo capitular compostelano hace ya una década— le llega por ser una de las primeras fuentes con música polifónica transmitida en una notación fácilmente legible, en comparación con sus contemporáneos, los códices aquitanos. Pero no es menos cierto, esta fama se acrecienta por el contenido del primero de los libros: una completa recopilación de la liturgia del apóstol que, traducida a tipologías librarias, constituye un auténtico leccionario / homiliario / antifonario / responsorial / himnario / gradual / kyrial / tropario y prosario. Por supuesto que, de las múltiples copias que conservamos del *Liber Sancti Jacobi*, nos centraremos fundamentalmente en el ejemplar de Compostela, como si en un solo libro se hubiera querido juntar todo aquello que se solía encontrar disperso en muchos otros códices. Este carácter recopilatorio necesita una justificación no solo del porqué de una tal colección de textos —milagros, relatos del traslado del cuerpo del apóstol, guías para llegar a Compostela e incluso una historia novelada con gran imprecisión— y de piezas musicales, sino del contexto ceremonial que cobraba sentido en un espacio arquitectónico como la catedral de Santiago en un momento tan crucial como lo es la segunda mitad del siglo XII, para cuya liturgia aparentemente se elaboró el manuscrito. De ello se encarga el profesor Eduardo Carrero, buen conocedor de lo que podemos considerar la fusión de espacios sonoros con espacios ceremoniales y físicos. Todo ello con un fin que es al que siempre tiende *Quodlibet*: facilitar la comprensión de un hecho musical, y, si es posible, dando pautas además para su interpretación. Con ello, teoría y praxis se dan la mano. Por eso Paloma Gutiérrez del Arroyo nos brinda una visión del códex y de su parte musical como un manual que sirve no solo para interpretar lo en él escrito, sino para extraer unas pautas de comprensión de muchos de los enigmas de la monodía y de la primitiva polifonía, que poco a poco se encamina ya hacia los albores del *Ars Antiqua* —como *Ars Antiquissima* han definido ya algunos el periodo del Calixtino...— y que, pocos como ella, desde su calidad de intérprete, pueden brindarnos. Nuestro manuscrito es

bien conocido, además, por ser una herramienta fundamental para el estudio de lo que se llamó en su momento el canto postgregoriano: tropos, secuencias, prosas, prósulas, conductus...; y de ello nos hablará el profesor Arturo Tello, quien tras años de trabajo ha llegado a extraer muchas e interesantes conclusiones. Antes, durante y después de su tesis doctoral, nunca ha dejado de aportar novedades que muestran la difusión de ese tipo de cantos por tierras hispanas. Como en la mayoría de manuscritos litúrgico-musicales de la Edad Media, había cosas que nunca se escribían por ser patrimonio de un acervo común, bien conocido por los que día tras día se dedicaban a alabar a Dios con sus voces. De reconstruir y de comentar esos aspectos ligados a la oralidad, pero que son imprescindibles hoy para poder interpretar en su totalidad la música del Calixtino, se encarga quien firma estas líneas, realizando además la labor de coordinador de este monográfico.

Por razones de calendario hemos tenido que esperar mucho tiempo —más de una década— para confluír en un nuevo Año Santo Compostelano. Y por razones de la pandemia, se ha decidido prolongar el Año Santo también durante el próximo 2022. Así pues, tenemos algo más de tiempo para conocer, estudiar y saborear —aprovechando, por qué no, la *ruminatio* tan querida y practicada en el momento de la copia del códex— el contenido de uno de los más emblemáticos libros de la historia de la música y de la liturgia de Occidente. ■

Juan Carlos Asensio Palacios
ESMUC / SCHOLA ANTIQUA

LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA EN TIEMPOS DEL CODEX CALIXTINUS. ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y CEREMONIA EN TORNO AL PROYECTO ROMÁNICO

THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA DURING THE CODEX CALIXTINUS TIMES. ARCHITECTURAL SPACE AND CEREMONY AROUND THE ROMANESQUE PROJECT

Eduardo Carrero Santamaría•

RESUMEN

La interpretación funcional de la arquitectura de la catedral románica de Santiago de Compostela durante sus etapas iniciales es especialmente confusa debido a la ausencia de documentación litúrgica hasta fechas muy tardías. En este artículo se propone una mirada al espacio catedralicio a través de la interpretación de la topografía sacra de la iglesia y su entorno, a través de las fuentes documentales y la propia arquitectura, y en relación con el medio europeo coetáneo.

Palabras clave: Santiago de Compostela; catedral; espacio arquitectónico; liturgia; púlpitos; Gelmírez; Códex Calixtino; *Historia Compostelana*.

ABSTRACT

The functional interpretation of the architecture of the Romanesque cathedral of Santiago de Compostela during its initial stages is especially confusing due to the absence of liturgical documentation until very late dates. This article proposes a review of the cathedral space through the interpretation of the sacred topography of the

• Eduardo Carrero Santamaría es profesor titular de Historia del arte medieval en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su carrera investigadora se ha centrado en la interpretación funcional del espacio arquitectónico de las catedrales y monasterios del medioevo europeo, partiendo de la interacción de usos y funciones y, sobre todo, a partir de necesidades generadas por la vida cotidiana del clero y la liturgia. De las relaciones entre el binomio espacio y función en la arquitectura religiosa ha publicado distintos artículos en revistas de investigación nacionales e internacionales. Su libro más reciente es *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Barcelona, 2019).

Recepción del artículo: 22-04-2021. Aceptación del artículo: 09-06-2021.

cathedral church and its surroundings, through its documentary sources and the architecture itself and in relation to its contemporary European environment.

Key words: Santiago de Compostela; cathedral; architectural space; liturgy; pulpits; Gelmírez; *Codex Calixtinus*; *Historia Compostellana*.

I. INTRODUCCIÓN

El análisis de las etapas iniciales en los grandes edificios del románico europeo acostumbra a ser el objetivo de buena parte de los estudios que se editan al respecto. Saber cómo se planeó, cuáles fueron los prolegómenos a su construcción, cuándo se dieron los primeros pasos del proyecto, si hubo cambios de taller, tal vez un parón en las obras... En el caso de la catedral de Santiago, y desde el siglo XIX, buena parte de los historiadores se han ocupado de establecer una sucesión cronológica de sus etapas de construcción, a veces con la intención de adelantarlas o retrasarlas respecto de los edificios hermanos que se estaban construyendo en distintos lugares de Francia.¹ Otra tendencia historiográfica ha analizado la construcción de la catedral desde la prosopografía arzobispal, relacionando las obras con la actividad promotora de prelados de cierto renombre. Así, nos encontraremos con la catedral de Cresconio, la de Diego Peláez, la de Gelmírez, la de Juan Arias, la de los Fonseca, etcétera. Se trata de una historia del arte en clave de episcopologio que, si bien hace justicia a obispos que efectivamente se ocuparon de la realización de obras, no es tan amable con la otra gran institución al cargo de la catedral, el cabildo y sus dignidades que, por descontado, se ocuparon, promocionaron y patrocinaron la construcción de su templo y lo dotaron de mobiliario y ajuar. Con todas las apreciaciones posibles, es el sistema seguido por autores clásicos de historia de la iglesia que, en Santiago, tienen su máximo representante en la figura de Antonio López Ferreiro.² En cualquier caso, tanto la activa participación en la construcción de la catedral de prelados, del cabildo o de sus dignidades, como sus etapas constructivas, no afectan a lo que nos interesa en este texto.

Haciendo una pequeña digresión sobre el asunto, historiar la función del espacio es, quizás, uno de los trabajos más complejos a los que podemos enfrentarnos en un edificio como la catedral de Santiago. Antes del siglo XIII, las referencias documentales que permitan situar la actividad del clero

¹ El más reciente y conciso trabajo sobre el asunto es el de José Luis Senra Gabriel y Galán, en el que se podrá consultar la bibliografía previa: José Luis Senra, «Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio». En *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, ed. por José Luis Senra (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo edicions-Fundación Cultural Catedral de Santiago, 2014), 59-125. Para la continuación de la obra hasta 1200, Isidro G. Bango Torviso, «Catedral de Santiago». En *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, coord. por J. C. Valle Pérez, 2 vols., (Aguilar de Campó: Fundación Santa María la Real, 2013), vol. 2, 947-970.

² Antonio López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I. de Santiago de Compostela*, 11 vols. (Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1898-1909).

o de los laicos en su espacio son nulas. La situación de las fuentes litúrgicas no es mejor; siguiendo las palabras de Eva Castro, nuestro «conocimiento de la liturgia compostelana de los siglos XII al XIV se basa en fragmentos, hojas sueltas de un misal y un breviario, y en un sacramentario del siglo XII»³. La carencia de fuentes directas —como las rúbricas de un ordinario— hasta fechas muy tardías nos lleva a hacer uso de noticias secundarias, muchas veces confusas. Entretanto, la comparación funcional con otros edificios coetáneos se hace especialmente difícil, al encontrarnos con soluciones plurales para arquitecturas en apariencia semejantes. Es decir, una cabecera con girola y capillas radiales podía tener un uso particular en una institución que en otra variaba profundamente a partir de necesidades propias. No hay más que comparar la topografía de las capillas mayores en las consideradas cinco iglesias representativas del taxonómico y demodé canon llamado «de peregrinación», en las que la girola aparece documentada indistintamente como espacio procesional, lugar de paso —con toda variedad de posibilidades—, o lugar de acceso a las reliquias que podían estar en una cripta o no. Toda la arquitectura religiosa medieval comparte una característica común y es la de tratarse de edificios contenedor, con unas vías de uso comunes que eran alteradas y modificadas por necesidades particulares mediante el mobiliario litúrgico. Esto, lógicamente, nos lleva a ser prudentes a la hora de clasificar y generalizar aspectos funcionales que deben ser puntualizados en cada caso particular.⁴

II. LA DEFINICIÓN FUNCIONAL DE LA CAPILLA MAYOR COMPOSTELANA, ENTRE EL CABILDO Y LOS PEREGRINOS

Hechas las valoraciones previas, llegado el siglo XI, en Compostela comenzó la construcción de la nueva catedral. Institucionalmente significaba la consolidación del clero capitular al frente de un santuario que, hasta la fecha, había implicado en su gestión a tres comunidades eclesíásticas diferentes.⁵ Tras acometerse la segunda fase constructiva de la cabecera,⁶ el presbiterio quedó dividido en dos espacios bien delimitados, siguiendo un modo de organización al uso en toda Europa. Por un lado, la capilla mayor tenía su altar dispuesto sobre el sepulcro del Apóstol, según destacan las fuentes. Tras éste, se instaló una retrocapilla en el hemicyclo absidal, dedicada a la Magdalena, y en la que se oficiaba

³ Eva Castro Caridad, ed., *Teatro medieval. I. El drama litúrgico* (Barcelona, Crítica, 1997), 165. Ampliando el asunto, Pedro Romano Rocha, «La liturgia en Compostela a finales del siglo XII». En *Actas del Simposio internacional 'O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo'. Santiago de Compostela 3-8 de Outubro de 1988* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991), 397-410.

⁴ Véanse las dificultades que impone la liturgia hispánica en Eduardo Carrero Santamaría y Daniel Rico Camps, «La arquitectura altomedieval desde la liturgia hispánica», *Antiquité Tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie*, n.º 23 (2015): 239-248.

⁵ Fernando López Alsina, «De la “magna congregatio” al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)». En *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas, vol. I, O Bispo D. Pedro e o Ambiente Político-Religioso do Século XI* (Braga: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990), 747-758.

⁶ Véase la nota 1.

para los peregrinos, según recoge el *Calixtino* tanto en la descripción de la catedral como en el relato de la sanación del tullido llevado a misa «a los maitines [...] para que pueda ir a pie»⁷.

No sabemos cómo se entraba en la capilla de la Magdalena. Las hipótesis más tradicionales hacían a los peregrinos circundar el altar mayor mediante la girola para acceder desde una indocumentada entrada frente a la capilla axial de la girola, desde la que unas escaleras conducirían a una capilla situada por debajo del nivel de suelo del deambulatorio y el vecino altar mayor (figura 1). Ni un solo vestigio documental o arqueológico permite suponerlo. Toda esta interpretación se basaba en el intento de ver en Compostela la misma solución que planteó en una de sus fases la *confessio* vaticana, que los profesores de «Arqueología cristiana» de los seminarios conocían especialmente bien, en detrimento de las generalizadas capillas relicarias en retroaltar del románico europeo. Por otra parte, las noticias del siglo XIII sobre la forma de regular la entrada de los peregrinos tampoco dejan lugar a dudas: a la catedral se accedía por el transepto norte, se llegaba hasta el tramo de crucero y, desde aquí y cuando los responsables del clero menor así lo ordenaban, el peregrino podía llegar hasta la Magdalena cruzando la superficie del presbiterio donde se hallaba el altar mayor. Esta disposición topográfica no está documentada en fechas previas. Elementos como el muro con dos puertas que separaba el altar de la retrocapilla y sobre el que se situó la célebre imagen del Apóstol formaron parte de un gran programa de transformación del espacio celebrativo de la catedral, llevado a cabo antes de 1200.⁸

⁷ *Liber Sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*, trad. por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo (Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951, reed. facs. a cargo de X. Carro Otero, Pontevedra: Xunta de Galicia, 1992), 606.

⁸ Eduardo Carrero Santamaría, «Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie». En *Saint-Martial de Limoges: ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, ed. por C. Andrault-Schmitt (Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006).

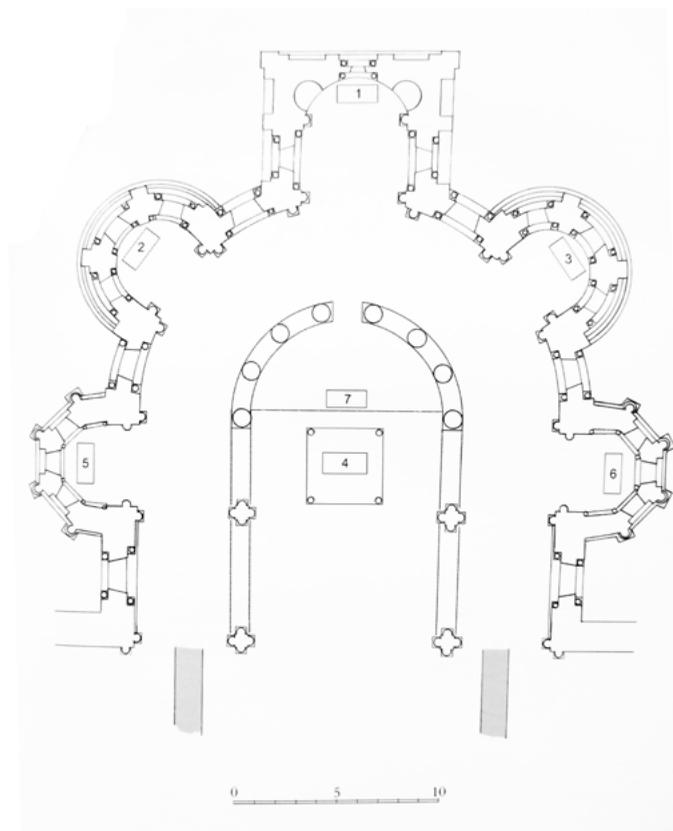


Figura 1. Catedral de Santiago de Compostela.

Planta de la cabecera con la advocación de las capillas, según José Luis Senra. 1. El Salvador. 2. San Juan. 3. San Pedro. 4. Santiago. 5. Santa Fe. 6. San Andrés. 7. La Magdalena⁹

Ninguna evidencia documental o arquitectónica permite por ahora aclarar si originalmente la entrada a la Magdalena se hizo a través de la girola y mediante una puerta axial o cruzando el altar mayor como fue habitual desde finales del siglo XII. De hecho, si pudiéramos trazar una historia funcional y comparada del deambulatorio en la arquitectura occidental, encontraríamos que mayoritariamente no funcionó como espacio de paso para los fieles e, insistamos en ello, tampoco fue ideado ni implementado por tal razón. Bien al contrario, la girola fue un elemento arquitectónico de prestigio, que sirvió como escenario litúrgico de las procesiones capitulares que podían así circundar la capilla mayor y, por descontado, acceder a sus capillas radiales cuando estas existieron. Su circunstancial uso

⁹ Publicada en Senra, «Concepto, filiación y talleres...», lámina 2.

por fieles y transeúntes siempre estuvo supeditado a una legislación particular de cada institución. En Santiago y en función de las soluciones posteriores, parece lógico pensar que el acceso a la Magdalena se hiciera a través de un paso lateral en el primer tramo de la girola o cruzando el altar mayor, como finalmente se hizo tras la reforma del presbiterio.¹⁰

Antes de la citada gran remodelación del espacio catedralicio al acercarse el siglo XIII, la organización de la capilla mayor fue de cierta complejidad, hecho que indudablemente motivó su reforma hacia 1200. Pensemos que en su interior y siguiendo la costumbre de su época, se ubicó la sillería o bancos para los canónigos de la catedral, cuyo número había llegado a superar los setenta bajo el gobierno de Diego Gelmírez (1100-1140). Se necesitaba de una gran superficie para aposentar cómodamente no sólo a un poblado colectivo eclesiástico privilegiado, sino también a quienes les servían: el clero menor compuesto por dobleros, oficiales, sirvientes, etcétera. Las noticias sobre dónde colocar a los canónigos compostelanos antes de la citada reforma del espacio catedralicio son complicadas de interpretar. Como suele ocurrir en toda la diplomática europea, la palabra *chorus* utilizada en la documentación catedralicia de la época se refiere al presbiterio y no a la sillería desde la que el cabildo asistía a los oficios. En otros casos —pienso, por ejemplo, en la más tardía documentación de la catedral de Toledo—, sí se diferenció entre un coro «mayor» que alude a la superficie del presbiterio y un coro «de beneficiados», refiriéndose a la sillería de coro propiamente dicha. Pero en la Compostela del siglo XI, el vocablo *chorus* se usaba en referencia a una cabecera que por norma general también albergaba la sillería y era, por tanto, el lugar de residencia del cabildo en su catedral.

Por otra parte, el complejo programa constructivo de la girola durante el siglo XI en relación con los edificios precedentes no facilita nuestro cometido. La *Compostelana* describe cómo las reuniones capitulares se realizaban en la basílica fundada por Alfonso II, todavía en pie junto a las obras de la girola románica (figura 2):

Ésta [la iglesia prerrománica] se extendía a lo largo desde el pilar, que hay al lado de la pared principal de la iglesia, y junto a uno de los cuatro pilares principales hasta el altar de Santiago, la parte izquierda se dejaba atrás al subir a la parte superior del coro y al entrar en la iglesia junto a las puertas del palacio pontifical se hallaba enfrente y por la otra parte, esto es, por la derecha, iba

¹⁰ Eduardo Carrero Santamaría, «El altar matinal y el altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol», *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 8 (2013): 19-52. Sobre la conformación material de la girola en este contexto, Isidro G. Bango Torviso, «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo». En *El Camino de Santiago, Camino de las estrellas...* (Santiago de Compostela: Caixa Galicia, 1994).

desde el pilar que estaba enfrente del otro ya mencionado hasta el propio altar, y su anchura es la misma que tiene ahora el coro.¹¹

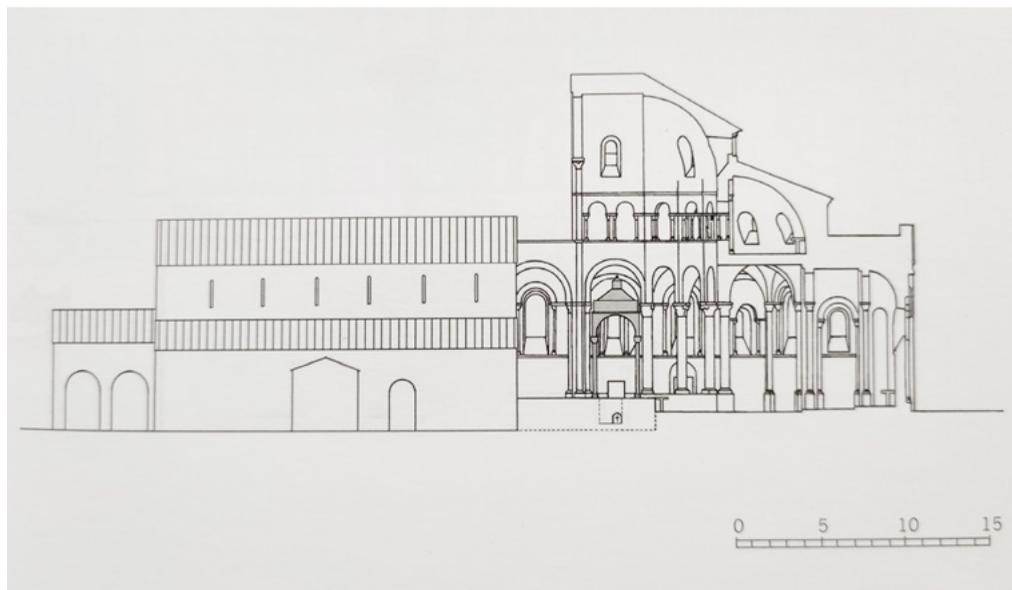


Figura 2. Catedral de Santiago de Compostela.
Sección de las obras de la cabecera junto a la iglesia previa hacia 1105, según José Luis Senra¹²

Sobre la superficie que hasta entonces ocupó la vieja iglesia asturiana, se debió instalar un coro —ahora sí, entendido como sillería para acoger al cabildo—, aunque no hay referencias más explícitas al respecto. Por el contrario, la *Compostelana* no puede ser más clara al citar los dos grandes púlpitos que se ubicaron a ambos lados de la capilla mayor, para acoger al clero implicado en la celebración litúrgica y sobre los que no se ha llamado la atención lo suficientemente:

En la era MCL (año 1112) fue destruida aquella pequeña iglesia, que era una especie de sombra para toda la basílica, y allí mismo [Gelmírez] construyó un coro suficientemente capaz que, hasta el día de hoy, por la gracia de Dios y de Santiago y por medio del esfuerzo del obispo, está decorado magníficamente con la grandeza de un óptimo clero. El mismo obispo, como sabio arquitecto, construyó en la esquina derecha del mismo coro un elevado púlpito, en el que los cantores y los

¹¹ Emma Falque Rey, ed., *Historia Compostelana* (Madrid: Akal, 1994), 189. Sobre el que insiste López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. 3, 432.

¹² Publicada en Senra, «Concepto, filiación y talleres...», lámina VII

subdiáconos cumplen el orden de su oficio. Y en el lado izquierdo otro, donde se leen las lecturas y los evangelios.¹³

En el *Calixtino*, cuando el redactor de la descripción de la catedral se refiere al altar mayor, no alude al coro capitular. Nos habla de la organización topográfica del presbiterio en dos capillas —el altar mayor y la Magdalena—, del frontal de plata, el ciborio y las lámparas, pero en ningún caso se refiere a la sillería en la que se sentaba un cabildo al que, por cierto, sí dedicó varias páginas.¹⁴

Para la contemporánea historiografía jacobea y, en particular, para Antonio López Ferreiro, el coro de la catedral anterior a 1200 tendría que haberse situado en el mismo lugar que su sucesor, esto es, en los tres tramos de la nave central inmediatos al transepto. En su opinión, la complejidad funcional del presbiterio con el altar del Apóstol desaconsejaba la instalación de la sillería para los canónigos, y Gelmírez debió tomar como modelo los coros de las iglesias romanas dispuestos en la nave, que tan bien debió conocer durante sus viajes a la curia papal.¹⁵ De nuevo, y como vimos para la instalación litúrgica del altar mayor, la referencia romana para el amueblamiento litúrgico de las iglesias vuelve a ser argumento por parte de los profesores de la asignatura de «Arqueología sagrada» de los seminarios. Hoy sabemos que las *scholae cantorum* de Roma y el Lazio tienen mucho de reconstrucciones y refacciones bajomedievales y neomedievales. También, que contaron con una escasa visión crítica de sus aspectos funcionales por la historiografía contemporánea, hasta el ensayo de Elaine de Benedictis, todavía hoy lleno de aclaraciones y sugerencias, que nos informa de cómo su interior acogía a cantores, pero también al restante clero menor de la comunidad.¹⁶ Por lo tanto, se terminó utilizando el apelativo

¹³ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 189. Siguiendo el texto latino original: *Destructa illa ecclesiola in era I^oCL., que quasi obunbraculum totius ecclesie uidebatur, chorum satis competentem ibidem composuit, qui usque in hodiernum diem Dei gratia et beati Iacobi per industriam eiusdem episcopi optimi cleri excellentia egregie decoratur. Ipse quoque episcopus, tunc sapiens architectus, in eiusdem chori dextro capite fecit supereminens pulpitem, in quo cantores atque subdiacones officii sui ordinem peragunt. In sinistro uero aliud, ubi lectiones et euangelia leguntur*, cf. Emma Falque Rey, ed., *Historia Compostellana* (Turnhout: Brepols, 1988), 121.

¹⁴ *Liber Sancti Iacobi*, 565-569. Continúa sobre el cabildo en el capítulo x del correspondiente libro, tratando algunos de sus réditos *Ibid.*, 573-574. La monografía de referencia sobre el clero capitular compostelano es la de Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media. El cabildo catedralicio 1110-1400* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996).

¹⁵ López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. 3, 432-433. Elemento que nada tendría que ver, por cierto, con la influencia romana en elementos de la cantera de la catedral que ha sido expuesta por Serafín Moralejo, «Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane», *Les dossiers de l'archéologie*, n.º 20 (1977): 87-103; Serafín Moralejo, «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago». En *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea* (Perusa: Università degli Studi di Perugia, 1985); y Manuel A. Castiñeiras González, «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano». En *O século de Xelmírez*, coord. por Fernando López Alsina, Henrique Monteagudo, Ramón Villares y Ramón Yzquierdo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2013), 266.

¹⁶ Elaine De Benedictis, «The *Scholae Cantorum* in Rome during the High Middle Ages» (tesis doctoral, Bryn Mawr College, 1983).

de parte del contenido para el todo, esto es, a los cantores para el lugar donde se ubicaban junto a otro personal. Entonces, las llamadas *scholae cantorum* sólo ampliaban el espacio reservado al clero en la iglesia que, desde los orígenes de la arquitectura cristiana, se localizaba alrededor de la capilla mayor, centrado por la cátedra de la mayor autoridad de la comunidad situada en el eje. Era, por tanto, el mismo sistema que en Oriente quedó fosilizado bajo el apelativo de *synthronon*¹⁷. Y en Occidente tampoco fue una exclusiva usanza romana; es más, se trató de la forma habitual de ampliar el espacio coral en todos los edificios del románico europeo, cuando la comunidad excedía los límites del altar mayor, habitualmente dispuesto sobre una plataforma elevada. Desde unos bancos ubicados frente a la capilla mayor, su monumentalización terminó uniformándolo con el banco corrido dispuesto en el presbiterio. Un muro lo encapsuló del resto de la iglesia, convirtiéndose en el antecoro, *jubé*, *tramezzo*, *lettner* o *screen*, susceptible de recibir decoración y ante el que se situaban los fieles en catedrales e iglesias colegiales.¹⁸

Sería tentador pensar en una solución semejante para Compostela. Las dimensiones del nuevo presbiterio de la catedral permitían organizar a ambos lados del altar mayor una sillería de dos registros de asientos para albergar al populoso cabildo, quizás invadiendo parcialmente el vecino tramo de crucero mediante bancos para el clero menor, como efectivamente ocurrió en otros lugares de la geografía eclesiástica europea. En la práctica, el coro de piedra que sucedió a éste, ahora sito en la nave de la catedral al llegar el siglo XIII, está perfectamente documentado como una estructura de dos filas superpuestas de asientos, según recogen los estatutos capitulares.¹⁹ Desconocemos cómo pudo ser la estructura de cierre que, con seguridad, separó la capilla mayor y el coro del transepto de la catedral. Pudo tratarse de una alta reja sobre canceles, que permitiera vislumbrar el altar mayor, dispuesto sobre el sepulcro del Apóstol y elevado sobre un graderío, que también dejara acceder al interior del presbiterio, buscando la proximidad del altar mayor dispuesto sobre el sepulcro del Apóstol y, quizás, franqueando la entrada a la capilla de la Magdalena. En el famoso episodio en el que el anciano Gelmírez huye por la catedral del mal aconsejado grupo de laicos que le perseguía, las rejas del altar

¹⁷ Véanse aquí André Lossky, «Le synthronon byzantin, une disposition architecturale exprimant une ecclésiologie». En *L'espace liturgique, ses éléments constitutifs et leur sens. Conférences de saint-Serge, LII Semaine d'études liturgiques, Paris, 27-30 juin 2005*, ed. por Carlo Braga (Roma: Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, 2006); y Sauro Casadei, «Il synthronon nell'architettura protobizantina, da Costantinopoli a Kos». En *Archeologia protobizantina a Kos. La città e il complesso episcopale*, ed. por Isabella Baldini y Monica Livadiotti (Bologna: Bononia University Press, 2015).

¹⁸ Eduardo Carrero Santamaría, «Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales», *Hortus Artium Medievalium*, n.º 14 (2008): 159-168.

¹⁹ Al modo de los cierres de San Miguel de Hildesheim, la catedral de Bamberg y la Liebfrauenkirche de Halberstadt o mediante una tapia baja, sus consiguientes rejas y quizás un alto armazón de vigas de las que colgaran las telas de cierre que protegían su intimidad, como muestran las reconstrucciones hipotéticas del trascoro de Montecassino, o las citadas *scholae cantoris* conservadas en algunas iglesias romanas, cf. Eduardo Carrero Santamaría. «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral». En *Reyes y prelados. La creación artística en los Reinos de León y Castilla (1050-1500)*, ed. por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (Madrid: Sílex, 2014), 181-184.

mayor sirvieron para proteger de las pedradas al prelado a la fuga, que luego fue liberado por una parte del cabildo, que a su vez las abrió de nuevo.²⁰

II.1. Los púlpitos de Gelmírez

¿Qué más decir? El párrafo de la *Compostelana* citado páginas atrás, que describe la intervención de Diego Gelmírez en la capilla mayor, hace anotaciones interesantes. Según el relato, bajo responsabilidad arzobispal se instalaron dos púlpitos elevados, uno dedicado a los cantores y subdiáconos y otro para la liturgia de la palabra. Que se insista en su situación elevada —*supereminens pulpitum*— y, al menos en el primero, en su capacidad para albergar a cantores y subdiáconos, nos habla de dos piezas de gran formato.²¹ Debemos reconocer que, a nivel peninsular, los testimonios materiales sobre este tipo de pieza son nulos, a pesar de que fragmentos conservados entre los lapidarios de distintos museos debieron ser parte de púlpitos y ambones monumentales.²² Así lo confirman las noticias de su uso en la liturgia hispánica. Bajo los nombres de *analogium*, *pulpitum* o *tribunal* las fuentes hablan de estructuras elevadas dedicadas tanto al canto como a la comunicación mediante la palabra.²³ Como decía, no hemos conservado nada ibérico anterior al siglo XIV, pero los púlpitos levantados por Gelmírez en Compostela pueden servirnos para una pequeña reflexión, atribuyéndoles una imagen semejante a los ambones y púlpitos que, en su definición más antigua, eran tribunas elevadas destinadas al canto y a la comunicación de la palabra escrita o predicada.²⁴

El texto de la *Compostelana* es explícito impidiéndonos confundir ambos púlpitos con un cierre de coro mediante una tribuna elevada, a la manera de los que se documentan en varias catedrales y monasterios de la época. Por encima del trascoro se disponía un estrado volado que recorría su cierre occidental de norte a sur y al que se subían los cantores. En este espacio —documentado muchas veces como *pulpitum*—, se suele insistir en tanto que ámbito de comunicación con aquellos que se hallaban fuera del recinto cerrado de la sillería coral. Sin dudar que esto fuera así, de igual modo debe

²⁰ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 581-583.

²¹ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 189; y Falque Rey, *Historia Compostellana*, 121.

²² Alguna analogía estilística con piezas de mobiliario litúrgico en María Cruz Villalón, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica* (Badajoz: Departamento de Publicaciones, Excm. Diputación Provincial de Badajoz, 1985), 307.

²³ Rafael Puertas Tricas, *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1975), 84, 134-135 y 144. Y las consideraciones al respecto en Isidro G. Bango Torviso, «La vieja liturgia hispánica y la interpretación funcional del templo románico». En *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997), 98-101.

²⁴ Crispino Valenziano, «L'ambone: aspetti storici». En *L'ambone, tavola della parola di Dio. Atti del III convegno litúrgico internazionale. Bose, 2-4 giugno 2005*, ed. por Goffredo Boselli (Magnano: Edizioni Qiqajon, 2006); y Crispino Valenziano, «L'ambone, luogo architettonico della parola. Pietra di paragone per il vissuto litúrgico in corso d'opera». En *E la Parola si fece bellezza. Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani (Barga, Pisa, Pistoia, Siena, Firenze, 19-20-21-27-28 maggio 2016)*, ed. por Timothy Verdon (Firenze: Mandragora, 2017).

destacarse que la tribuna a los pies del coro también fue un punto focal clave en el juego espacial de la representación litúrgica. Como demuestran diferentes imágenes miniadas o, incluso, varios atriles pétreos conservados *in situ*, hasta allí ascendían el cantor o cantores y desde su superficie se realizaban intercambios de versos con el clero del altar mayor.²⁵ Una fuente peninsular que refrenda el uso de estas estructuras es el ordinario del monasterio benedictino de Pombeiro, que recoge la costumbre de hacer subir a un número variable de entre cinco y seis cantores al *pulpitum* del monasterio en festividades concretas. La costumbre debe situarse en un común marco litúrgico europeo, como también recogen los *Decreta Lanfranci* o las constituciones de Farfa, Hirsau, Cluny o Fruttuaria pero, insisto, la pieza material a la que se refieren no es otra que la tribuna elevada sobre el cierre occidental del coro.²⁶

Por el contrario, y según describe la *Compostelana*, los púlpitos construidos por Gelmírez fueron dos estructuras autónomas elevadas a ambos lados de la capilla mayor de la catedral. Visualmente, debían ser muy semejantes a las conservadas en distintos lugares de la Cuenca Mediterránea y que, desde su cronología en tiempos del románico, hunden sus raíces en la tradición tardoantigua.²⁷ Las fuentes hispánicas ya nos aclaran la existencia de púlpitos semejantes en la tradición peninsular aunque, a pesar de los peligros de las intervenciones posteriores y las restauraciones sobre parte de este material, si queremos buscar una posible imagen de la instalación litúrgica «gelmiriana», podemos poner como ejemplo el conjunto de púlpito y ambón en la catedral de Salerno, que recoge una tradición común a la arquitectura europea previa, y en cuya superficie cabrían los cantores, diáconos y lectores citados en Compostela (figura 3).²⁸

²⁵ Eduardo Carrero Santamaría, «El espacio coral desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. por Fernando Villaseñor Sebastián, M.ª Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet (Cambridge: Cambridge Press, 2015).

²⁶ Carrero Santamaría, «Centro y periferia...». El ordinario de Pombeiro fue estudiado y editado por Joana Lencart, ed., *O costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade beneditina no séc. XII* (Lisboa: Estampa, 1997), 100 y 230.

²⁷ Henri Leclercq, «Ambon». En *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, ed. por Fernand Cabrol (París: Letouzey et Ané éditeurs, 1907).

²⁸ Salerno es un conjunto tardío de dos púlpitos enfrentados a ambos lados de la capilla mayor, levantado durante la segunda mitad del siglo XII, cf. Elisabetta Scirocco, «Liturgical Installations in the Cathedral of Salerno. The Double Ambo in its Regional Context between Sicilian Models and Local Liturgy». En *Cathedrals in Mediterranean Europe (11.-12.c.)*, ed. por Gerardo Boto y Justin E. A. Kroesen (Turnhout: Brepols, 2016).



Figura 3. Catedral de Salerno. Vista del presbiterio con el púlpito y el ambón²⁹

Centrado por un altar mayor al que los peregrinos querían acercarse y la retrocapilla que concentraba la celebración litúrgica a éstos dedicada, el espacio integrado por la capilla mayor y el coro canónico de la catedral fue remodelado a caballo entre los siglos XII y XIII. Si se buscó una solución adecuada que facilitara los accesos hasta los deseados altar y capilla de la Magdalena, también tuvo que organizarse un lugar idóneo para los canónigos en su catedral. De este modo, se aligeraron las funciones del presbiterio, trasladando al cabildo a un nuevo emplazamiento. El taller del maestro Mateo realizó la famosa sillería pétreo que —incluyendo su trascoro— ocupó nada menos que los cuatro tramos de la nave central contiguos al crucero de la catedral.³⁰ En este momento, los púlpitos de Gelmírez se desmontaron, siendo sustituidos por la tribuna levantada a los pies del trascoro, que trasladó parte de la liturgia de la palabra varios metros a occidente del altar mayor.

²⁹ Fotografía realizada por el autor.

³⁰ Ramón Otero Túniz y Ramón Yzquierdo Perrín, *El coro del Maestro Mateo* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990); y Carrero Santamaría, «Arzobispos y obras...».

III. LA TOPOGRAFÍA SACRA DE LA CATEDRAL, MÁS ALLÁ DE LA CABECERA Y LA TRIBUNA

Como ha sido indicado, la topografía y advocación de varios de los altares documentados en la primera obra de la cabecera catedralicia se basó en dedicaciones que los peregrinos habían conocido en su viaje hasta Compostela por la vía francesa —Santa Fe, la Magdalena, San Martín de Tours...— o de otros importantes centros de peregrinación europeos, como San Pedro de Roma o San Nicolás de Bari.³¹ En una topografía simbólica de la cabecera catedralicia, la dedicación y reliquias del Apóstol centraban el conjunto, en tanto que gran mediador de los fieles y peregrinos, como en el *Calixtino* subraya el sermón *Veneranda dies*.³² La descripción de la catedral recoge los altares de la Santa Cruz, san Nicolás, santa Fe, san Juan evangelista, san Salvador, san Pedro, san Andrés, san Martín, san Juan Bautista, la Magdalena y la autónoma capilla de Santa María de la Corticela, «que está detrás de la de Santiago y tiene un acceso a la misma catedral, entre el altar de san Nicolás y el de la Santa Cruz»³³.

Además, estaban las tres capillas fundadas en las tribunas. Siguiendo el relato de la *Compostelana*, la dedicada a san Pablo, san Gregorio, san Benito y san Antonino se situó sobre la portada de Azabachería, después de 1117. Está documentada durante las obras de construcción del nuevo palacio arzobispal, trasladado por Gelmírez al lado norte del conjunto catedralicio. No en vano, siguiendo el relato, la capilla era una fundación arzobispal retomando viejas advocaciones catedralicias, presentes en las torres de la obra defensiva realizada por el obispo Cresconio (†1066). A pesar de ocupar la tribuna, la capilla fue descrita como parte del palacio del prelado, que se extendía sobre un espacio catedralicio haciéndolo privativo, bajo la excusa de que la capilla mayor y el coro quedaban lejos de la residencia arzobispal.³⁴ La misma *Compostelana* recoge una segunda fundación en las tribunas hacia 1122, ahora en su vertiente sur sobre la fachada de Platerías, con la que el arzobispo habría instituido una segunda capilla en la que se repetían las advocaciones de san Benito, san Pablo, san Nicolás y san Antonino de la dedicada al culto arzobispal en el lado norte.³⁵ Es la descripción del *Calixtino* la que aclara que las dos

³¹ Moralejo, «La imagen arquitectónica...», 42-44.

³² Así lo destacan Manuel C. Díaz y Díaz, «Las tres grandes peregrinaciones vistas desde Santiago». En *Santiago, Roma, Jerusalén*, ed. por Paolo Caucci (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999); y Manuel A. Castiñeiras, «*Didacus Gelmirus*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico». En *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Madrid: Skira, 2010), 55-56.

³³ *Liber Sancti Iacobi*, 563-565. El ingreso directo hasta la Corticela a través de la capilla de san Nicolás no se realizó hasta el siglo XIII.

³⁴ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 345-346. La lejanía del coro es un lugar común dentro de las explicaciones sobre capillas palatinas en residencias episcopales, que sólo hablan de relaciones difíciles con los cabildos o las autoridades civiles, que hacían a los obispos preferir tener un espacio de reflexión y celebración propio, antes que ir hasta el coro. En el caso concreto de Gelmírez, la fundación no podía estar más justificada. Cf. Eduardo Carrero Santamaría, «Le palais épiscopal dans les royaumes ibériques médiévaux. Une interprétation fonctionnelle», *Hortus Artium Medievalium* 13, n.º 2 (2007): 183-202.

³⁵ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 402; López Ferreiro, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. 4, 12. Se ocupa de la potencia simbólica de sus advocaciones Castiñeiras González, «*Didacus Gelmirus*...», 60-61.

capillas no compartían advocaciones, como parece.³⁶ La arzobispal era la dedicada a san Pablo y san Nicolás, en tanto que la de san Gregorio debía ser la ubicada sobre Platerías, a la que quizás debamos atribuir la advocación de san Antonino, no recogida por el redactor de la guía:

Arriba en el triforio de la iglesia se encuentran tres altares, el principal de los cuales es el de san Miguel arcángel, y hay otro en la parte derecha, el de san Benito y otro en la izquierda, el de los santos Pablo, apóstol y Nicolás obispo, donde también está la capilla del arzobispo.³⁷

Las tres capillas inciden en una tribuna funcionalmente dinámica, que no sólo era el apoyo para la elevación del edificio, sino que también albergaba en su interior espacios de culto y, en momentos concretos del calendario litúrgico, debía abrirse para acoger a fieles, cuando el espacio de la catedral no era suficiente para albergar al gentío entre sus naves. Así se deduce de la célebre cita de la guía de peregrinos, cuando plantea la posibilidad de atravesar las tribunas, desde las que el espectador se maravillaría tanto de la fábrica catedralicia que, en el caso de estar triste, se alegraría ante su belleza.³⁸

Llama poderosamente la atención que ninguna de las dos fuentes manejadas hasta el momento, *Calixtino* e *Historia Compostelana*, haga alusión alguna a los restantes altares que, con toda seguridad, se dispusieron en la vertiente occidental del transepto y las naves de la iglesia. Que la obra se hallara inacabada hacia la fachada de poniente no tendría necesariamente que significar la ausencia de fundaciones en su más que espacioso transepto de tres o en el propio cuerpo de la iglesia. Es precisamente el carácter programático de la *Compostelana* y, sobre todo, de la descripción del *Calixtino* lo que debe llevarnos a cuestionar la ausencia de alusiones a estas presumibles fundaciones, quizás realizadas desde la promoción privada de miembros del cabildo o de la aristocracia compostelana. El trato exclusivo de Diego Gelmírez en la *Compostelana* como «sabio arquitecto», fundador y creador de espacios y que el *Calixtino* centrara su descripción en el entorno inmediato de la cabecera y el transepto podrían ser respuestas a esta ausencia de noticias. El caso es que hasta la segunda mitad del siglo XIII no encontramos referencias a capillas y fundaciones en las naves y el trascoro, con su consiguiente actividad litúrgica.³⁹

³⁶ Destacado en Castiñeiras González, «*Didacus Gelmirus...*», 60.

³⁷ *Liber Sancti Iacobi*, 564-565. Siguiendo la descripción catedralicia en la guía, la indicación «a la izquierda» coincide con la ubicación de Azabachería y, por tanto, con la topografía del altar del prelado en la tribuna del transepto norte.

³⁸ *Liber Sancti Iacobi*, 556.

³⁹ Eduardo Carrero Santamaría, «La catedral de Santiago de Compostela en tiempos de don Berenguel de Landoira. Sobrevivir a una obra maestra de la arquitectura». En *Berenguel de Landoira. XI Congreso internacional de estudios jacobeos (Santiago de Compostela – 19-22 de febrero de 2020)*, ed. por Adeline Rucquoi (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021), 254-261.

IV. LA LITURGIA ESTACIONAL EN LA CATEDRAL Y SU ENTORNO

Si las noticias sobre altares fuera de la cabecera y la tribuna son tardías, del boato de las celebraciones sí contamos con testimonios tempranos. El sermón para la vigilia de la festividad del Apóstol incluido en el *Calixtino* nos acerca a la realidad material de la celebración que, si bien plantea como global a toda la cristiandad, nosotros podemos aplicar al caso concreto de la catedral compostelana:

La costumbre de la Iglesia de celebrar las vísperas de los mayores santos con confesiones y velas encendidas por la noche en los templos tuvo principio en los antiguos padres de la vieja Ley. Conviene, pues, limpiar la basílica el día de vísperas con escobas y plumeros, adornarla con tapices, paños, cortinas y juncos para que más cómodamente puedan entregarse a la oración en ella el clero y el pueblo. [...] Que toda la noche el pueblo debe orar en la iglesia ante el altar, tener en la mano velas encendidas, estar en pie y no sentarse, velar y no dormir, lo afirma el Señor diciendo: «Tened ceñidos vuestros lomos y lámparas encendidas en las manos».⁴⁰

Ya en Compostela, el predicador insiste en el ajuar litúrgico algo más adelante, en el sermón para el día de Santiago, cuando indica la convocatoria de clero y laicos en la iglesia para festejar al Santo: «con repiques de campana, con tapices, colgaduras y paños desplegados por la basílica; con cánticos repetidos como en las fiestas es costumbre para festejar tan santas solemnidades»⁴¹. Como indicamos al comienzo de este texto, no existen ordinarios ni procesionales litúrgicos compostelanos anteriores al siglo xv que pudieran refrendar las palabras del *Calixtino*. Manuel Castiñeiras ha vinculado la topografía de los altares de la cabecera y la tribuna dedicados a la Santa Cruz, san Miguel y la Magdalena con el ceremonial del Triduo Sacro, que los habría conectado mediante procesiones.⁴² Según el autor, esta celebración tendría una ubicación transitoria en la zona de la cabecera y el transepto, en tanto se finalizaban las obras del macizo occidental de la catedral en donde, siguiendo la costumbre documentada en otros lugares de Europa, se polarizaría el ritual de Semana Santa.⁴³ De esta propuesta es interesante que plantee la existencia de un recorrido estacional por la catedral que, necesariamente, tendría que haberse articulado en torno a una serie de puntos básicos que guiaran a los oficiantes y fieles. En estas presumibles procesiones se debió aunar la celebración funeraria en memoria de los allí enterrados y de las fundaciones que se hubieran realizado y la festividad litúrgica que, dependiendo

⁴⁰ *Liber Sancti Iacobi*, 23.

⁴¹ *Liber Sancti Iacobi*, 55.

⁴² Manuel A. Castiñeiras González, «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sib», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 34 (2003): 27-49; y Manuel A. Castiñeiras González, «*Didacus Gelmirius...*», 55 y 62-63.

⁴³ Aquí, Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne* (París: S.E.V.P.E.N., 1963), 77-128.

del desarrollo del calendario, debía moverse desde el coro hasta el lugar donde se instalara el Sepulcro durante el Triduo Sacro.

A partir de finales del siglo XII, junto a la reubicación de parte del ceremonial del Triduo Pascual en su entorno, la interpretación litúrgica del ya cerrado proyecto del macizo occidental de la catedral sigue planteando incógnitas. La cripta de nivelación del Pórtico de la Gloria ha sido interpretada como parte de un programa litúrgico destinado a los peregrinos, en tanto que evocación de la capilla mayor, habida cuenta de su distribución espacial en planta, rememorando la articulación de la girola catedralicia.⁴⁴ La cronología de la obra, coetánea de la reestructuración del presbiterio mediante el muro limítrofe entre la capilla de la Magdalena y el altar mayor, la instalación de la imagen del Apóstol presidiéndolo y el traslado del coro a la nave bien parecen hacerla parte de una efectiva preocupación por crear lugares memoriales del culto apostólico que se descentralizaran de la cabecera.

Respecto a la integración litúrgica de la catedral en la ciudad, los orígenes de Compostela están en el conjunto de iglesias e instituciones constituidas alrededor del culto al Apóstol que, en un tira y afloja como el que nos explicó Fernando López Alsina, fueron definiéndose institucionalmente entre el cabildo catedralicio y las vecinas comunidades monásticas. Si el primero acabó por hacerse con el santuario, los monasterios mantuvieron su papel al menos hasta el siglo XI, cuando la comunidad de Antealtares aún participaba en la liturgia del altar mayor.⁴⁵ Arquitectónicamente, el culto estuvo organizado en un complejo conjunto alrededor del monumento funerario del Apóstol, al que se yuxtapuso una iglesia de la que entonces funcionó como cabecera. En su lado norte se edificó un baptisterio y, al este, un segundo templo dedicado al Salvador o a san Pedro, vinculado a una comunidad monástica. Se ha planteado que constituyeron una sucesión de ámbitos de culto, sitios en un mismo eje, del que el Salvador —en tanto que iglesia «antealtares»— estaba adosado a la capilla mayor de la de Santiago, identificada con el túmulo del Apóstol.⁴⁶ Lo que sí me interesa aquí es destacar

⁴⁴ Manuel A. Castiñeiras González, «La iglesia del Paraíso: El Pórtico de la Gloria como puerta del cielo». En *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, ed. por Ramón Yzquierdo Peiró (Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago y Museo del Prado, 2016).

⁴⁵ No fue hasta el cambio de siglo cuando la vieja congregación del culto apostólico aparece completamente desmembrada, dejando la liturgia alrededor del santuario en manos de la aristocracia del clero capitular, cf. Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988), 24-25; López Alsina. «De la “magna congregatio”...», 747-758. La conformación del conjunto urbano fue estudiada por el mismo Fernando López Alsina en *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media* (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 1988). La celebración en el altar mayor —esto es, sobre el sepulcro de Santiago— se reservaba a los siete cardenales de la catedral. Se trata de una de las instituciones más fascinantes en la complejidad organizativa del cabildo compostelano: una imitación del ordenamiento cardenalicio romano, que hacía denominar como tales a las dignidades de la catedral, Francisco Javier Pérez Rodríguez, *La iglesia de Santiago de Compostela*, 78-79; y Francisco Javier Pérez Rodríguez, «Los cabildos catedralicios gallegos en la Edad Media (siglos XII-XIV)», *Semata. Ciências Sociais e Humanidades*, n.º 22 (2010): 159-175.

⁴⁶ La diferencia entre ambos edificios, su articulación y conexión, es la que ha planteado mayores problemas de interpretación arquitectónica. Un estado de la cuestión al respecto en Eduardo Carrero Santamaría, «Oviedo y

que, al menos desde tiempos del obispo Sisnando I (920), las iglesias de Santiago y el Salvador fueron edificios independientes para el clero episcopal vinculado al Apóstol y el monástico al Salvador, luego de san Pelayo. Y a dicho obispo se atribuye la definitiva organización del clero compostelano en tres comunidades alrededor de la basílica apostólica, con la aparición de un más que sugerente tercer grupo, que se asentó al lado norte del conjunto, una tercera comunidad también monástica, la de san Esteban, de muy difícil explicación institucional.⁴⁷ El monasterio de San Esteban se instaló al norte del conjunto, en la iglesia de santa María de la Corticela que más tarde pasó a integrarse en la catedral, con acceso desde una capilla del transepto. Las tres comunidades integraron entonces la comunidad alrededor del culto al Apóstol, la *magna congregatio Beati Iacobi*, definida desde el siglo x y en funcionamiento hasta bien entrado el xi.

El conjunto compostelano es hermano del que en las mismas fechas fue conformándose en Oviedo en torno a la iglesia funeraria de los reyes asturianos. La vinculación física —y hasta cierto punto funcional— entre ambos conjuntos es tan interesante que, incluso, repitieron alusiones topográficas con relación a sus advocaciones. Así, el monasterio de san Vicente de Oviedo era «de Antealtares», como la iglesia compostelana del Salvador. La ovetense documentada como Santa María de la Corte —que, si no refiere directamente a la iglesia funeraria de los reyes de Asturias, posiblemente después generó la capilla parroquial del monasterio femenino de San Pelayo— comparte la herencia toponímica con la compostelana de Santa María, la Corticela, perteneciente al monasterio de san Esteban y cuyo título cita la corte, esto es, el patio que la circundaba. Aún en textos tardíos que recogen el ceremonial ovetense inmediato a la globalización litúrgica tridentina, la interacción entre la iglesia catedralicia del Salvador y las monásticas de San Vicente y San Pelayo con el panteón regio de Santa María centrando la escena parece dirigirnos hacia una imagen de liturgia procesional que, con todos los matices posibles, sin duda se practicó también en Santiago.⁴⁸ Ambos complejos nos remiten a modelos previos, en los que la diversificación de culto se materializó en un conjunto de iglesias dedicadas a distintas funciones y aglutinadas en un núcleo catedralicio, en uno monástico o en una congregación alrededor de cultos relicario o memoriales. Las tres —quizás cuatro— iglesias de la sede de Égara (Tarrasa) son posiblemente el espejo en el que pudiéramos hallar una imagen peninsular previa al siglo ix. La arqueología ha desvelado los pasos que intercomunicaban sus iglesias y que, quizás, como ocurrió entre las iglesias del monasterio carolingio de Saint-Riquier, pudo tratarse de estructuras

Compostela: conmemoración litúrgica, arquitectura y conjuntos de iglesias en la Alta Edad Media Peninsular». En *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del Apóstol Santiago*, ed. por Francisco Javier Fernández Conde y Raquel Alonso Álvarez (Gijón: Editorial Trea, 2017), 96-99.

⁴⁷ López Alsina. «De la “magna congregatio”...».

⁴⁸ Eduardo Carrero Santamaría, «La “ciudad santa” de Oviedo, un conjunto de iglesias para la memoria del rey», *Hortus Artium Medievalium* 13, n.º 1 (2007): 375-389; Carrero Santamaría, «Oviedo y Compostela...»; y Eduardo Carrera Santamaría, «Orden topográfico y contexto litúrgico para la Cámara Santa, tesoro de San Salvador de Oviedo», *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 12 (2017): 5-35.

porticadas.⁴⁹ Por fin, desde una modélica perspectiva documental, enfatizamos la importancia de las referencias alusivas a la interacción litúrgica y procesional de las cinco iglesias que integraron la Seo de Urgel en el siglo XI, en el que hasta la fecha constituye el ordinario litúrgico catedralicio más antiguo de la Península.⁵⁰

Acerca de la interacción litúrgica entre catedral y ciudad, tenemos que esperar a que, a mediados del siglo XII, un culto cronista recogiera en el *Calixtino* las noticias más tempranas sobre procesiones compostelanas. Lo hizo en el texto que describe la fiesta de la traslación del Apóstol el día 30 de diciembre, atribuyéndole su hispánica fundación a un rey Alfonso *imperator*, aunque inmediatamente nos haga notar que fue refrendada por Roma. En esta figura real —que previamente había sido identificada con Alfonso VII o con Alfonso VI—, Manuel C. Díaz y Díaz vio una «condensación» de los monarcas con tal nombre que, desde Alfonso II, habían promocionado el culto al Apóstol.⁵¹ A decir verdad, la narración insiste en el protagonismo regio en la procesión, con un magnánimo rey donando al altar de la catedral, vistiendo con lujos a sus caballeros, armando como tales a escuderos; en fin, festejando en su palacio. El rey coronado y portando el cetro marchaba en procesión alrededor de la catedral rodeado por sus caballeros, precedidos por el obispo compostelano, el cabildo lujosamente ataviado y los clérigos de coro que llevaban todo tipo de ajuar litúrgico —ciriales, incensarios y relicarios— e, incluso, varas de oro y marfil con piedras preciosas para dirigir a los cantores: *uirgas aureas uel eburneas cantoribus aptas*. Por fin, arrastraban unos carretones de plata —*mesas argenteas*— con bandejas para colocar los cirios, a los que ya seguía el «pueblo devoto», formado por nobles y los coros de mujeres vestidos de gala.⁵²

⁴⁹ Miquel dels Sants Gros i Pujol, «La funcionalitat litúrgica de les esglésies d'Ègara». En *Simposi internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa. 20, 21 i 22 de novembre de 1991. Actes* (Terrassa: Centre d'Estudis Històrics de Terrassa-Arxiu Històric Comarcal de Terrassa, 1992), 77-84; Gemma Garcia i Llinares, Antonio Moro García y Francesc Tuset Bertrán, *La seu episcopal d'Ègara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al IX* (Barcelona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009); y Eduardo Carrero Santamaría, «La arquitectura medieval al servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias», *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 1 (2009): 61-97.

⁵⁰ Eduardo Carrero Santamaría, «La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura», *Anuario de Estudios Medievales* 40, n.º 1 (2010): 282-286.

⁵¹ Manuel C. Díaz y Díaz, «Descripción en el siglo XII de una procesión en Compostela. Algunos de sus problemas». En *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, ed. por J. García González y A. Pociña Pérez (Granada: Universidad de Granada, 1988). Reed en *De Santiago y de los caminos de Santiago. Colección de inéditos y dispersos*, ed. por Manuela Domínguez García (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997). Sobre el oficio hispánico de Santiago, Elisardo Temperán Villaverde, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 104-109; y Mercedes López-Mayán, «Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI». En *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, ed. por José Luis Senra (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo edicions-Fundación Cultural Catedral de Santiago, 2014), 45-48.

⁵² *Liber Sancti Iacobi*, 400-401. Sobre el rico vocabulario usado por el cronista para describir las vestimentas y el ajuar, Díaz y Díaz, «Descripción...», 176-178.

Dejando a un lado esta extraordinaria procesión de fundación real, al igual que nos ocurre en el ceremonial que conectó los altares y capillas de la topografía sacra de la catedral, carecemos de documentos sobre la liturgia estacional que, con total certeza, unió la iglesia mayor y las parroquias y monasterios de su entorno. Hablábamos líneas arriba de la conexión litúrgica entre conjuntos de iglesias documentada en toda Europa, modelo del que Santiago fue un claro partícipe. Una vez disgregado el complejo arquitectónico primigenio y sustituido por la gran catedral, la vinculación estacional entre iglesias se mantuvo. Así, desde la alta Edad Media europea, el hecho procesional sirvió para articular litúrgicamente una población, a través de diferentes tipos de manifestaciones religiosas, entre las que las procesiones de letanías y sus recorridos enlazando lugares juegan un importante papel.⁵³ Una hermosa cita de la *Compostelana* nos habla precisamente de las letanías y de la fundación gelmiriana en la iglesia del Monte do Gozo, a la que

tanto el clero como el pueblo acudieran en procesión a semejanza de la curia romana todos los años por las letanías mayores, es decir, de la festividad de san Marcos evangelista, cuyas sagradas reliquias, allí reunidas, veneramos y que tras celebrar el prelado de la sede apostólica solemnemente la santa misa, sustentados todos con los alimentos de la vida eterna, regresaran a sus casas en orden y sin detenerse, del mismo modo en el que habían ido anteriormente.⁵⁴

Con toda la herencia romana de la que Gelmírez gustó de hacer gala —fuera cierta o no—, no tengo lugar a dudas de que pudo importar alguno más de estos modos celebrativos, aunque su origen foráneo no resulte ser otro guiño más a los vínculos con el extranjero y, en particular, con el medio papal que el arzobispo hizo remarcar tantas veces en su crónica. En esta ocasión lo hizo para incluir la nueva iglesia por él dedicada a la Santa Cruz como destino de las letanías mayores. En efecto, tanto las letanías como otras muchas procesiones ya debían realizarse en Santiago desde tiempos pretéritos, teniendo como escenario algunas de las nueve iglesias que el cronista del *Calixtino* describe alrededor de la catedral al llegar a la ciudad: san Pedro, san Miguel, san Martín, la Trinidad, santa Susana, san

⁵³ Véanse aquí los clásicos de John F. Baldwin, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy* (Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1987), 158-166; Victor Saxer, «L'utilisation par le liturgie de l'espace urbain et suburbain: l'exemple de Rome dans l'antiquité et l'haut Moyen-Âge». En *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste (21-28 septembre 1986)*, 2 vols (Ciudad del Vaticano: École Française de Rome, 1989), vol. 2, 936-937; y Joseph Dyer, «Roman Processions of the Mayor Litany (*litaniae maiores*) from the Sixth to the Twelfth Century». En *Roma Felix-Formation and Reflections of Medieval Rome*, ed. por Éamonn Ó Carragáin y Carol Neuman de Vegvar (Londres: Routledge, 2007), 113-137.

⁵⁴ Falque Rey, *Historia Compostelana*, 110. Sobre las fundaciones litúrgicas del arzobispo, Xosé M. Sánchez Sánchez, «Consideraciones en torno a un posible enterramiento catedralicio del arzobispo compostelano Diego Gelmírez», *Compostellanum* 63, n.º 3-4 (2018): 331-361.

Félix, san Benito, san Pelayo y santa María.⁵⁵ En fechas más avanzadas se multiplican las alusiones documentales certeras, describiendo actos litúrgicos urbanos, procesiones y su recorrido.⁵⁶

V. EPÍLOGO

Avanzaron los siglos y los espacios de la catedral se redefinieron funcionalmente. Se finalizó el macizo occidental, se levantó el claustro que Gelmírez sólo había llegado a proyectar, se cerró el coro pétreo en la nave... El conjunto fue fortificándose a la par que, en todas las obras nuevas —pórtico, claustro, trascoro—, se generó una intensa vida litúrgica con la fundación de altares y capillas de carácter privado. A la topografía sacra existente mediado el siglo XII se le añadieron las nuevas capillas de la Piedad, de san Jorge, del Perdón o espacios funerarios hoy parcialmente desconocidos, como los que ocuparon las torres defensivas del claustro. En función de su poderío, a ellas pertenecieron piezas de ajuar litúrgico, libros y —¿por qué no?— música compuesta expresamente para sus oficios. Una de las más importantes fue la capilla de las Ánimas, sita en los alrededores de la galería este del claustro y dedicada por el gran Juan Arias (†1266) al recuerdo de los arzobispos. Como su prelado comitente pretendió, aglutinó algunas de las mandas y fundaciones litúrgicas más importantes de toda la catedral. En todo caso, si las noticias de este período son más abundantes, no son menos ciertas sus deudas con la época precedente. A los obispos de la segunda mitad del siglo XII en adelante les tocó adaptarse a un monumental legado y es que el documentado esplendor litúrgico compostelano de la baja Edad Media sólo se justifica en el más escurridizo de la alta.

VI. REFERENCIAS

- Baldovin, John F. *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*. Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1987.
- Bango Torviso, Isidro G. «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo». En *El Camino de Santiago, Camino de las estrellas...*, 9-75. Santiago de Compostela: Caixa Galicia, 1994.

⁵⁵ *Liber Sancti Iacobi*, 551-552. Por descontado, la meteorología compostelana debió condicionar la liturgia estacional por la ciudad. Las procesiones se debieron trasladar al interior de la catedral cuando el clima lo requiriera, sustituyendo las iglesias por los altares y capillas del templo mayor, como se documenta en otros lugares.

⁵⁶ Al respecto, Pérez Rodríguez, *La iglesia de Santiago...*, 142; David Chao Castro, «La concreción litúrgica en el santuario apostólico medieval: preladados y capitulares como referentes para el corpus ceremonial, ritual y festivo». En *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago* (Santiago de Compostela: Catedral de Santiago-Consortio de Santiago-Arzbispado de Santiago de Compostela, 2011), 142-177; y Xosé M. Sánchez Sánchez, *Iglesia, mentalidad y vida cotidiana en la Compostela medieval* (Santiago de Compostela: Consortio de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2019), 182-206.

- _____. «La vieja liturgia hispánica y la interpretación funcional del templo románico». En *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, 61-120. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- _____. «Catedral de Santiago». En *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, coordinado por J. C. Valle Pérez, 2 vols., vol. 2, 947-970. Aguilar de Campóo: Fundación Santa María la Real, 2013.
- De Benedictis, Elaine. «The *Scholae Cantorum* in Rome during the High Middle Ages». Tesis doctoral. Bryn Mawr College, 1983.
- Carrero Santamaría, Eduardo. «Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie». En *Saint-Martial de Limoges: ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, editado por Claude Andraut-Schmitt, 295-308. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- _____. «La “ciudad santa” de Oviedo, un conjunto de iglesias para la memoria del rey». *Hortus Artium Medievalium* 13, n.º 1 (2007): 375-389.
- _____. «Le palais épiscopal dans les royaumes ibériques médiévaux. Une interprétation fonctionnelle». *Hortus Artium Medievalium* 13, n.º 1 (2007): 183-202.
- _____. «Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales». *Hortus Artium Medievalium* 14 (2008): 159-168.
- _____. «La arquitectura medieval al servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias». *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 1 (2009): 61-97.
- _____. «La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura». *Anuario de Estudios Medievales* 40, n.º 1 (2010): 251-291. Acceso el 10 de enero de 2021. <https://doi.org/10.3989/aem.2010.v40.i1.304>.
- _____. «El altar matinal y el altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol». *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 8 (2013): 19-52.
- _____. «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral». En *Reyes y prelados. La creación artística en los Reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 173-202. Madrid: Sílex, 2014.
- _____. «El espacio coral desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando

- Villaseñor Sebastián, M.^a Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet, 28-49. Cambridge: Cambridge Press, 2015.
- _____. «Oviedo y Compostela: conmemoración litúrgica, arquitectura y conjuntos de iglesias en la Alta Edad Media Peninsular». En *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del Apóstol Santiago*, editado por Francisco Javier Fernández Conde y Raquel Alonso Álvarez, 93-108. Gijón: Editorial Trea, 2017.
- _____. «Orden topográfico y contexto litúrgico para la Cámara Santa, tesoro de San Salvador de Oviedo». *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 12 (2017): 5-35.
- _____. *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- _____. «La catedral de Santiago de Compostela en tiempos de don Berenguel de Landoira. Sobrevivir a una obra maestra de la arquitectura». En *Berenguel de Landoria. XI Congreso internacional de estudios jacobeos (Santiago de Compostela – 19-22 de febrero de 2020)*, editado por Adeline Rucquoi, 253-275. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021.
- Carrero Santamaría, Eduardo y Daniel Rico Camps. «La arquitectura altomedieval desde la liturgia hispánica». *Antiquité Tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie*, n.º 23 (2015): 239-248.
- Casadei, Sauro. «Il synthronon nell'architettura protobizantina, da Costantinopoli a Kos». En *Archeologia protobizantina a Kos. La città e il complesso episcopale*, editado por Isabella Baldini y Monica Livadiotti, 235-240. Bologna: Bononia University Press, 2015.
- Castiñeiras González, Manuel A. «Topographie sacrée, liturgie pascalle et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 34 (2003): 27-49.
- _____. «Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico». En *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, 32-97. Madrid: Skira, 2010.
- _____. «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano». En *O século de Xelmírez*, coordinado por Fernando López Alsina, Henrique Monteagudo, Ramón Villares y Ramón Yzquierdo, 245-297. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2013.
- _____. «La iglesia del Paraíso: El Pórtico de la Gloria como puerta del cielo». En *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, editado por Ramón Yzquierdo Peiró, 53-86. Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago y Museo del Prado, 2016.

- Castro Caridad, Eva, ed. *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Chao Castro, David. «La concreción litúrgica en el santuario apostólico medieval: preladados y capitulares como referentes para el corpus ceremonial, ritual y festivo». En *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*, 142-177. Santiago de Compostela: Catedral de Santiago-Consortio de Santiago-Arzobispado de Santiago de Compostela, 2011.
- Díaz y Díaz, Manuel C. «Descripción en el siglo XII de una procesión en Compostela. Algunos de sus problemas». En *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, editado por Jesús María García González, Carmen Sanmillán y Andrés Pociña Pérez, 79-89. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- _____. *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- _____. «Las tres grandes peregrinaciones vistas desde Santiago». En *Santiago, Roma, Jerusalén*, editado por Paolo Caucci, 81-97. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- Dyer, Joseph. «Roman Processions of the Mayor Litany (*litaniae maiores*) from the Sixth to the Twelfth Century». En *Roma Felix-Formation and Reflections of Medieval Rome*, editado por Éamonn Ó Carragáin y Carol Neuman de Vegvar, 113-137. Londres: Routledge, 2007.
- García i Llinares, Gemma, Antonio Moro García y Francesc Tuset Bertrán. *La seu episcopal d'Ègara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al IX*. Barcelona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009.
- Gros i Pujol, Miquel dels Sants. «La funcionalitat litúrgica de les esglésies d'Ègara». En *Simposi internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa. 20, 21 i 22 de novembre de 1991. Actes*, 77-84. Terrassa: Centre d'Estudis Històrics de Terrassa-Arxiu Històric Comarcal de Terrassa, 1992.
- Heitz, Carol. *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. París: S.E.V.P.E.N., 1963.
- Falque Rey, Emma, ed. *Historia Compostellana*. Turnhout: Brepols, 1988.
- _____, ed. *Historia Compostelana*. Madrid: Akal, 1994.
- Leclercq, Henri. «Ambon». En *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, editado por Fernand Cabrol, vol. 1, tomo 1, 1330-1347. París: Letouzey et Ané editores, 1907, vol.1, tomo 1, 1330-1347.
- Lencart, Maria Joana Corte-Real. *O costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade beneditina no séc. XII*. Lisboa: Estampa, 1997.

- Liber Sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*. Traducido por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- López Alsina, Fernando. *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 1988.
- _____. «De la "magna congregatio" al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)». En *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas, vol. I, O Bispo D. Pedro e o Ambiente Político-Religioso do Século XI*, 735-762. Braga: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990.
- López Ferreiro, Antonio. *Historia de la S.A.M.I. de Santiago de Compostela*, 11 vols. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1898-1909.
- López-Mayán, Mercedes. «Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI». En *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, editado por José Luis Senra, 31-58. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo edicions-Fundación Cultural Catedral de Santiago, 2014.
- Lossky, André. «Le synthronon byzantin, une disposition architecturale exprimant une ecclésiologie». En *L'espace liturgique, ses éléments constitutifs et leur sens. Conférences de saint-Serge, LII Semaine d'études liturgiques, Paris, 27-30 juin 2005*, editado por Carlo Braga, 167-174. Roma: Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, 2006.
- Moralejo, Serafín. «Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane». *Les dossiers de l'archéologie*, n.º 20 (1977): 87-103.
- _____. «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago». En *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, 37-61. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985.
- Otero Túñez, Ramón y Ramón Yzquierdo Perrín. *El coro del maestro Mateo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Pérez Rodríguez, Francisco Javier. *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media. El cabildo catedralicio 1110-1400*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.
- _____. «Los cabildos catedralicios gallegos en la Edad Media (siglos XII-XIV)». *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, n.º 22 (2010): 159-175.
- Puertas Tricas, Rafael. *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1975.

- Rocha, Pedro Romano. «La liturgia en Compostela a finales del siglo XII». En *Actas del Simposio internacional 'O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo', Santiago de Compostela 3-8 de Outubro de 1988*, 397-410. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.
- Sánchez Sánchez, Xosé M. «Consideraciones en torno a un posible enterramiento catedralicio del arzobispo compostelano Diego Gelmírez». *Compostellanum* 63, n.º 3-4 (2018): 331-361.
- _____. *Iglesia, mentalidad y vida cotidiana en la Compostela medieval*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2019.
- Saxer, Victor. «L'utilisation par le liturgie de l'espace urbain et suburbain: l'exemple de Rome dans l'antiquité et l'haut Moyen-Âge». En *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste (21-28 septembre 1986)*, vol. 2, 917-1033. Ciudad del Vaticano: École Française de Rome, 1989.
- Scirocco, Elisabetta. «Liturgical Installations in the Cathedral of Salerno. The Double Ambo in its Regional Context between Sicilian Models and Local Liturgy». En *Cathedrals in Mediterranean Europe (11.-12.c.)*, editado por Gerardo Boto y Justin E. A. Kroesen, 205-221. Turnhout: Brepols 2016.
- Senra, José Luis. «Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio». En *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, editado por José Luis Senra, 59-142. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo edicions-Fundación Cultural Catedral de Santiago, 2014.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.
- Valenziano, Crispino. «L'ambone: aspetti storici». En *L'ambone, tavola della parola di Dio. Atti del III convegno liturgico internazionale. Bose, 2-4 giugno 2005*, editado por Goffredo Boselli, 87-100. Magnano: Edizioni Qiqajon, 2006.
- _____. «L'ambone, luogo architettonico della parola. Pietra di paragone per il vissuto liturgico in corso d'opera». En *E la Parola si fece bellezza. Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani (Barga, Pisa, Pistoia, Siena, Firenze, 19-20-21-27-28 maggio 2016)*, editado por Timothy Verdon, 103-114. Florencia: Mandragora, 2017.
- Villalón, María Cruz. *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*. Badajoz: Departamento de Publicaciones, Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1985. ■

LA MÚSICA DEL CÓDICE CALIXTINO. UN POSIBLE MANUAL PARA SU INTERPRETACIÓN

THE PERFORMANCE OF THE CODEx CALIXTINUS' MUSIC. A POSSIBLE HANDBOOK

Paloma Gutiérrez del Arroyo González•

RESUMEN

El intérprete de música medieval debe tener nociones de paleografía y de codicología, de lenguas medievales, de Historia, de liturgia, de antropología y sociología, de acústica... Además, debe manejar con fluidez las distintas notaciones de cada período (paleografía musical), la modalidad, el contrapunto, la práctica de la oralidad —vehículo primordial de transmisión de muchos de los repertorios medievales—, las prácticas de polifonía *extempore* o improvisada, distintos temperamentos... e incluso debe conocer los estudios de la etnomusicología acerca de otras músicas no escritas, de tradición oral, ya sean monódicas o polifónicas, aún vivas hoy en nuestro planeta.

Este artículo busca reunir, si no todos, muchos de los aspectos que se deberían tener en cuenta a la hora de abordar la interpretación de las músicas notadas en el Códice Calixtino (s. XII). El intérprete convierte la fuente manuscrita en sonido, y ese

• Cantante especializada en música medieval con los más grandes intérpretes e investigadores del repertorio, en centros de Francia (CNSMD de París y Sorbonne, París IV), Suiza (Schola Cantorum Basiliensis) e Italia. Actúa regularmente en escenarios europeos, habiendo colaborado con conjuntos como La Reverdie, Contrafacta, Dialogos, Malandança y formado dúos con varios actores y con intérpretes como la cantante Catherine Schroeder o el arpista Manuel Vilas. Es cofundadora de varios conjuntos: [Puy de sons d'autrefois](#), [Oiet](#) y [Cantaderas](#), y dirige el proyecto EVOCA (Exploración de la Vocalidad y la Oralidad del Canto Antiguo), de reciente creación. Ha estrenado obras contemporáneas y grabado para los sellos discográficos: Arion y Etcetera-records. Realiza una [actividad pedagógica](#) y de divulgación de la música medieval para públicos desde no iniciado hasta especializado, habiendo colaborado con Radio Clásica-RNE e impartido cursos en museos (Lázaro Galdiano), conservatorios profesionales y superiores (Madrid, Lyon), universidades (UCM, UAM, UAB, Univ. François-Rabelais de Tours...), bibliotecas (BNE), fundaciones (Royaumont, Santa María la Real, Joaquín Díaz) y en centros especializados como el Centre de Musique Médiévale de París. Dirige la [Escuela de Música Medieval y de Tradición Oral](#), que fundó en 2016 en el seno de la Institución Libre de Enseñanza (Madrid). Paralelamente a la musical realizó una carrera científica que concluyó con una tesis en biofísica (CNB-CSIC-UAM) y el título de Doctora (2009). www.palomagutierrezdelarroyo.com.

Recepción del artículo: 02-04-2021. Aceptación del artículo: 11-06-2021.

paso conlleva muchas decisiones. He aquí un posible método de trabajo, razonado paso a paso, a seguir por un intérprete desde que abre el códice por primera vez hasta que comienza a cantarlo.

Palabras clave: oralidad; monodía; polifonía; neuma; notación neumática; modalidad; *organum*; *conductus*; contrapunto; contrapunto improvisado o *extempore*.

ABSTRACT

Medieval music performers should have notions on Palaeography and Codicology, on medieval languages, on History, Liturgy, Anthropology and Sociology, on Acoustic... Furthermore, they shall easily handle various notations of each period (Musical Palaeography), modality, counterpoint, oral practice as the principal vehicle of transmission for most of medieval repertoires, improvised or *extempore* counterpoint practices, different temperaments... and should also be aware of the ethnomusicological research on unwritten oral music, either monophonic or polyphonic, already alive in our planet.

This article seeks to gather, if not all, many of the aspects that should be considered when approaching the performance of the notated music in the *Codex Calixtinus*. The performer transforms the manuscript source into sound, and this step carries many decisions. Here is a possible working method, argued step by step, to be followed by a performer from the very moment of opening the codex up to its vocal performance.

Key words: orality; monody; polyphony; neume; neumatic notation; modality; *organum*; *conductus*; counterpoint; *extempore* or improvised counterpoint.

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda por primera vez un nuevo manuscrito musical surgen muchas preguntas que necesitamos responder antes de empezar a interpretarlo. Unas tienen que ver, claro está, con la propia lectura de lo que nos ha sido transmitido en ese manuscrito, y otras, a veces no menos importantes, con el contexto en el que fue producido e interpretado.

En concreto, si abrimos el *Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, sin signatura), veremos que los folios con música están distribuidos en tres secciones distintas: en el primer libro (entre los folios: 101r-139v), que contiene la música —casi exclusivamente monódica— para distintos oficios y misas de las festividades del apóstol Santiago; en el primer apéndice (folios: 214r-219v), que contiene sólo piezas polifónicas, también para adornar esas festividades; y en el segundo apéndice (folios: 221v-222v), con sólo dos piezas monódicas y el texto de una tercera con una rúbrica que indica con qué melodía de otro himno hay que cantarla. El corpus musical es bastante extenso: contiene en torno a un centenar de piezas monódicas y veintiuna polifónicas.

Antes de lanzarnos a cantar, tendremos que considerar aspectos como: qué tipos de repertorios transcribe (piezas del oficio y de la misa, algunos tropos y *conducti* paralitúrgicos; repertorios propios del *cantor* solista o de la *schola*; monódicos y polifónicos) y su notación musical (neumática francesa del centro-norte y diastemática); la forma de transmisión de los mismos (en principio, oral, aunque hablaremos más adelante sobre esto) y las prácticas interpretativas de la época (no sólo del canto de memoria, a solo y a cargo de la *schola*, sino también de las prácticas de improvisación polifónica de los *cantores*); el propósito de dicha copia (¿ser leída e interpretada directamente, o intentar preservar la música por escrito?); la posible *vocalidad* de entonces, o, al menos, los indicios que tenemos sobre ella (que encontramos en textos contemporáneos y en los paralelismos que podamos establecer con la *vocalidad* de las músicas de tradición oral aún vivas); y las características del manuscrito en el que aparecen copiadas las piezas (el Códice Calixtino —«CC»— contiene, además de la música, varios libros dedicados a la figura de Santiago: a la historia de la traslación de su cuerpo desde Jerusalén a Galicia, a sus milagros, a su aparición ante Carlomagno para inspirar la Reconquista y al camino de peregrinación que conduce hasta sus reliquias). Sólo después, cuando por fin acometamos su interpretación, surgirán otras preguntas acerca de las decisiones que tuvieron que tomar el escriba musical (el *notator*) y quienes compilaron o incluso «compusieron» estas piezas (igualmente, más adelante trataremos el proceso de «composición» de la música de este códice), y sobre las que tomaron los propios *cantores* a la hora de cantarlas.

Con este artículo, a través de la descripción de un posible procedimiento de trabajo, busco proporcionar al intérprete la información que considero imprescindible para abordar la música del Calixtino y dotarlo de muchas de las claves sobre las que fundamentar su trabajo de llevar el manuscrito al canto. Está planteado como un manual, que, a su vez, refleja y compendia los resultados de una investigación artística en curso sobre la interpretación musical de estos repertorios. Tratará inicialmente algunos aspectos preliminares que tener en cuenta acerca de la factura de la parte musical del códice (subapartado II.1), y presentará una serie de observaciones que conviene realizar sobre los repertorios copiados en él (II.2) y sobre su notación musical (II.3). Continuará exponiendo información relevante sobre la finalidad original del códice, la cual ayudará a poner en contexto su música (III.1), y refiriendo las concordancias de esta con fuentes externas (III.2). Se examinarán, además, algunos aspectos interpretativos de la música de aquella época, como su transmisión o su *vocalidad* (IV.1-3). Seguirá una discusión de cómo afecta esta información sobre el propósito del códice y sobre las prácticas musicales a las observaciones preliminares realizadas, las cuales serán revisadas y profundizadas (V.1-3). Y concluirá con la descripción de un posible método para abordar, ya no sólo el estudio de la música del manuscrito, sino también su interpretación vocal (apartado VI).

II. ASPECTOS PRELIMINARES QUE CONSIDERAR

II.1. Observaciones preliminares sobre la factura de la parte musical del manuscrito

Para empezar, supongamos que llega a nuestras manos la parte musical del Códice Calixtino, «arrancada» del resto del códice. Sin conocer más detalles, lo primero será intentar datarlo y desentrañar su origen, su contenido, y esto, a través de observaciones paleográficas (tipo de escritura, en este caso: carolina¹), codicológicas (organización de la página: una sola columna que alterna la música con rúbricas y con textos de las lecturas litúrgicas), lingüísticas (latín medieval), del tipo de notación musical, etc. Quizás podamos imaginar que se trata de un manuscrito del s. XII² sólo con el trazo de los neumas (relacionados con los de la notación «lorena» —o mesina—, según unos autores³, o «francesa-normanda», según otros⁴) y con el pautado utilizado (de cuatro líneas rojas, y, en la polifonía, de doble pautado también de cuatro líneas rojas, separadas por una línea horizontal verde; cf. **Figura 1. a** y **Figura 3**); las claves (principalmente de *F* y de *C*, pero también, puntualmente, para extender el *ambitus* de la pieza, de *g* y de *D*⁵; **Figura 1. a; i**); el uso del *custos* al final de la línea (incluso también al final de las líneas con adiciones posteriores de polifonía, apareciendo los *custodes* también en rojo;⁶ **Figura 1. b-g**) y de letras para igualmente «custodiar» la nota siguiente a un cambio de clave en un mismo tetragrama (**Figura 1. h-i**), e incluso de puntos verdes en el apéndice polifónico con idéntico fin (**Figura 1. a** y **Figura 3. d**). Además, al principio de algunas piezas, junto a la inicial ornada y la clave, observaremos otras letras que coinciden con la primera nota de la pieza, no siempre a la altura del pautado que les correspondería si se trataran de claves adicionales —algo, en mi experiencia, bastante inusual—. Dichas letras parecen estar destinadas a garantizar la correcta copia de la música o su correcta lectura, a modo de recordatorio (**Figura 2**).⁷ Igualmente, y con finalidad similar, advertiremos unos puntos

¹ «La escritura utilizada oscila entre una letra carolina de transición y una variante protogótica», Elisa Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*: un modelo de *Work in Progress*», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011), 56.

² Actualmente está datado entre los años 1160 y 1180. Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 56.

³ Michel Huglo, «The origin of the monodic chants in the *Codex Calixtinus*», en *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. por Graeme Boone (Cambridge: Isham Library Papers, 1995), 196.

⁴ Sarah Fuller, «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 203-213.

⁵ Clave de *g* en el apéndice polifónico (por ejemplo, en los folios 216r, 217v-219r, siempre en la *vox organalis*), clave de *D* (f. 110v, **Figura 1. i**), e incluso de *a* y de *D* para centrar el pautado reducido, de tres líneas, en fragmentos del manuscrito en los que sólo se copian los *incipit* de las piezas de un oficio (f. 112v).

⁶ Folios: 131r, 131v y 214r.

⁷ Esto aparece con frecuencia en los primeros diez folios con música del libro 1, y en el primer apéndice. Además de los ejemplos de la **Figura 2**, encontramos indicadas, junto a las letras iniciales, las notas: *a* (ff. 106r, 108v) y *e* (ff. 106r, 111r), *F* (f. 109v, 111v), *G* (f. 109r, 110r, dos ejemplos en este mismo folio) y *D* (ff. 106v, 110v, 111r, dos ejemplos en este mismo folio; f. 217v).

verdosos al principio de la voz inferior de casi todas las piezas polifónicas, que indican la altura de la primera nota de la voz superior (Figura 3. a-d).⁸



Figura 1. Claves de F, C, g y D; varias grafías de *custodes* al final de la línea y antes del cambio de clave, y letras antes del cambio de clave.

- a. Claves de F, C y g, y un *custos*, señalado en azul, antes del cambio de clave (f. 219r). b. *Custos* (f. 104r).
 c. *Custos* (f. 135r). d. Clave de F y *custos* (f. 136r). e. *Custos* en rojo, para la continuación de una segunda voz añadida por otra mano (f. 131v). f. *Custodes* en negro y en rojo para la continuación de la voz «original» de la pieza monódica y de la voz añadida por otra mano (f. 131r). g. Claves de F y *custos* antes del cambio de clave (f.121v). h. Claves de C, *custos* al final de la línea y una letra D a la altura correcta antes del cambio de clave para anunciar, a modo de *custos*, la altura de la nota siguiente (f. 109r).
 i. Claves de F y de D, *custos* al final de la línea y una letra D a la altura correcta antes del cambio de clave (que es de D igualmente) para anunciar, a modo de *custos*, la próxima nota (f. 110v)⁹

⁸ Esto ocurre al inicio de todas las piezas del apéndice polifónico. Nótese que la posición del punto en el primero de los *Benedicamus* del f. 219r, es errónea (a la octava y no a la quinta de la *vox principalis*).

⁹ Todas las imágenes del *Codex Calixtinus* de este artículo proceden del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela: ©Archivo Catedral de Santiago.



Figura 2. Letras «custodias» de la nota de inicio de la pieza en la monodía y rúbricas.
a. Letra *a* (f. 108v). **b.** Letra *D*. En este caso la letra no es muy clara. Podríamos haberla confundido con una *b*, indicando, como era práctica común, la letra inicial que copiar y adornar; sin embargo, visto el uso en el resto del manuscrito, entendemos que se trata de una *D* (f. 109v).
c. Letra *F* (f. 109v); **d.** Letra *e* (f. 106r); **e.** Letra *G* (f. 109r); **f.** Letra *a* (f. 106r)



Figura 3. Letras «custodias» de la nota de inicio de la pieza en la polifonía y puntos verdes sobre la pauta de la voz inferior para localizar la primera nota de la voz superior.
a. *Gratulantes* (f. 214v). **b.** *Ad superni*, en este caso, además, se advierten dos letras debajo de la letra capital, *C* y *D*, correspondientes a las dos primeras notas de la voz inferior (f. 214v). **c.** *Annua gaudia* (f. 215v).
d. *Dum esset* (f. 216v)

Todas estas observaciones y las que siguen aparecerán sin duda reseñadas y estudiadas en profundidad en más de una publicación de la extensa bibliografía dedicada al Calixtino, la cual ha ido creciendo desde finales del s. XIX. Sin embargo, este artículo quiere hacer hincapié en la importancia de que el propio intérprete observe el material manuscrito y se familiarice con el repertorio en sí. Además, es recomendable que este proceso sea anterior a la consulta de los resultados publicados por los investigadores, con el fin de asimilar lo observado, para «aprehender» sin sesgos ni prejuicios de ninguna clase. Es más, en esta misma línea, es conveniente rehuir en una fase temprana las transcripciones musicológicas¹⁰ y las grabaciones¹¹ del material que se va a estudiar. El planteamiento de preguntas propias es crucial para avanzar en la problemática de la interpretación, y el proceso de proponer soluciones permite profundizar aún más en la obra. Una «intuición» construida sobre la experiencia acumulada, capaz de contemplar un complejísimo conjunto de variables y, a la vez, de «actuar», será la principal guía en la toma de decisiones. Una vez conocida a fondo la música (*i. e.* tras haberla cantado), vislumbraremos con mayor claridad las preguntas que intentar resolver, sabremos entender y valorar las interpretaciones de otros, y podremos evaluar, reorientar, remodelar o matizar las nuestras en consecuencia. Por esto, resultará mucho más enriquecedor descubrir *a posteriori* los resultados de los investigadores y las soluciones interpretativas adoptadas por otros músicos o por una transcripción¹². Evidentemente, todo esto es factible si el intérprete tiene ya un conocimiento

¹⁰ Sobre las transcripciones existentes a día de hoy, consúltense: la reseña ofrecida por Manuel Rey Olleros, «Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago» (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2010), 76-80, acceso el 14 de enero de 2021, <http://hdl.handle.net/10347/2606>; y los ejemplos de algunas de las transcripciones publicadas a lo largo del s. XX recogidos en el artículo: José López-Calo, «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del *Codex Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 235-272.

¹¹ Sobre la discografía del Calixtino, consúltense las referencias: Josemi Lorenzo Arribas, «*Codex Calixtinus: audientibus sit gloria*», *Scherzo: revista de música* 131 (1999): 148-151; Josemi Lorenzo Arribas, «El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 191-212; y Santiago Ruiz Torres, «Fonografía del Códice Calixtino: Ochenta años de creación y recreación de una sonoridad plenomedieval», *Revista de musicología* 39, n.º 2 (2016): 685-706. Como más tarde no habrá lugar, aprovecho ahora para recomendar la escucha de los programas de concierto o de disco que han dedicado a las escuelas de St. Martial y de Notre Dame, así como al *Calixtinus*, los conjuntos: *Sequentia* (Benjamin Bagby), *Discantus* (Brigitte Lesne), *Gilles Binchois* (Dominique Vellard), *Le chant sur le livre* (Jean-Yves Haymoz, Raphaël Picazos, Emmanuel Bonnardot, Barnabé Janin, Ludovic Montet y Pierre Funck, cofundadores) y *Peregrina* (Agnieszka Budzinska-Bennett). Último acceso el 28 de abril de 2021.

¹² Resultará sorprendente la variedad de las transcripciones publicadas (*cf.* nota 10): desde copias del manuscrito en notación original caligrafiadas manualmente —Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, *Codex Calixtinus. Ad primas vespas, in laudibus, ad secundas vespas* (Moissac: Editio Scriptorium, CIRMA, 2003); Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi, Missa sancti Iacobi, Farsa officii misse sancti Iacobi* (Moissac: Editio Scriptorium, CIRMA, 2004)—, y transcripciones diplomáticas —Hendrik Van der Werf, *The Oldest Extant Part Music and the Origins of Western Polyphony* (Rochester, NY: edición del autor, 1993), vol. 2, 187-215; y Sarah Fuller, «Early Polyphony», en *The New Oxford History of Music II, The Early Middle Ages to 1300*, ed. por Richard Crocker y David Hiley (Oxford: Oxford University

suficientemente profundo de la música recogida en manuscritos de los siglos IX-XIII, tanto a nivel musicológico como interpretativo.

II.2. Observaciones preliminares sobre el repertorio musical codificado

Siguiendo con las observaciones de generalidades y particularidades del manuscrito, el siguiente paso consistirá en la lectura de toda su música, entendiendo la estructura de los oficios transcritos y las rúbricas que preceden a las piezas.

Para ello, y para conocer mejor la fuente que tenemos delante, podremos elaborar un *index*, pieza a pieza, incluyendo toda la información musical y extramusical que llame nuestra atención: tipo y modo de la pieza; tema del texto; fórmulas melódicas reconocibles; claves; neumas sorprendentes; bemoles; observación de la intervención de manos distintas; letras capitales especialmente ornadas; rúbricas; si se trata de piezas repetidas; etc.

Press, 1990), 541-548—, hasta transcripciones en notación rítmica, en ocasiones quizás producto de la limitación editorial que exigía editar la polifonía en notación moderna, mas buscando codificar de forma sólo cualitativa las duraciones aproximadas y relativas de los sonidos sin pretender necesariamente una lectura literal, y en otras ocasiones, con signo y barras de compás —José López-Calo, *La Música medieval en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982); y Theodor Karp, *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela* (Oxford: Clarendon Press, 1992), vol. 2, 205-233—. Toda transcripción supone la toma de decisiones de su autor ante las numerosas cuestiones que surgen, desde las duraciones de los sonidos y la estructura del contrapunto (qué sonidos son estructurales y cuáles ornamentales) hasta cómo representarlos (recordemos que la transcripción no es sino una traducción a otra notación, otro lenguaje, con toda la complejidad y las desviaciones que entraña una traducción). El intérprete que las lee deja, por tanto, de plantearse y de tener que responder algunas preguntas fundamentales, y, además, verá condicionada su interpretación por la notación de la transcripción que consulte. De ahí que la lectura de una transcripción, y más si es en notación mensural moderna (aunque ésta busque sólo representar cualitativamente la duración relativa de los sonidos), pueda influir tanto en el resultado sonoro, y que resulte desaconsejable en una fase inicial del estudio. Además, los intentos de encajar toda la polifonía del Calixtino dentro de una pulsación rítmica resultan, a día de hoy, improcedentes, conocidas las prácticas del *organum purum* de la Escuela de Notre Dame justamente posterior, al que recuerdan la mayoría de las piezas polifónicas del código, y son muchas veces fruto de la incredulidad del transcriptor ante la posibilidad de interpretar una polifonía fuera de un *tactus* (cf. José López-Calo, «Propuesta de transcripción de la polifonía del Código Calixtino», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, coord. por José López-Calo (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1993), 691). Es cierto que a la hora de interpretar algunas piezas tanto monódicas como polifónicas del código (es el caso, por ejemplo, de algunos *conducti*) se puede llegar a instalar de forma natural un ritmo —o más bien una cadencia periódica—, pero no es conveniente el codificarlo o «forzarlo» gráficamente empleando la notación moderna, so riesgo de provocar una lectura rítmica rígida. En cualquier caso, que la polifonía, y sobre todo la diafonía, no requiere de ritmo para poder ser interpretada vocalmente, ha sido ampliamente demostrado, entre otros, desde los años 80-90 por los intérpretes especializados en estos repertorios.

II.2.1. Sobre el repertorio codificado

Como se ha mencionado en la introducción, el contenido musical del Calixtino se articula en los oficios y misas para la fiesta de Santiago y su vigilia, los días: *VIII Kalendas augusti* y *VIII Kalendas augusti* (respectivamente nueve y ocho días antes de agosto, es decir: los días 24 y 25 de julio), y los formularios de las misas de la octava del 25 de julio y de otras fiestas jacobeanas: *III Kalendas Ianuarii* (30 de diciembre, festividad de la Traslación —de los restos del apóstol—) y *V die Nonarum Octubris* (3 de octubre, cinco días antes de las «nonas» de octubre —7 de octubre—, festividad de los milagros de Santiago). El primer libro concluye con una misa farcida que, si damos crédito a su rúbrica, fue compuesta por el «ilustre obispo Fulberto de Chartres», y puede ser cantada por «quien guste, en una y otra festividad del mismo apóstol»¹³.

Cada oficio está anunciado por una rúbrica (*ad vespas; ad primam; ad terciam; missa a domno Papa Calixto edita...*)¹⁴, y casi cada pieza está precedida por una rúbrica que incluye su forma musical y/o su función litúrgica,¹⁵ el nombre de quien la compuso —o quizás más bien: el nombre de a quien está atribuida—¹⁶ o la procedencia de su texto,¹⁷ y el modo melódico de la misma.¹⁸ Así, por ejemplo, en la rúbrica de la **Figura 2. b**, leemos: «*Sermo de Matheo et Marco excerptus. Cantus ·i· toni. R.*», *i. e.* «Palabras extraídas de Mateo y Marcos. Canto en primer tono. Responsorio» (véanse igualmente los ejemplos **Figura 2. d** y **Figura 2. f**). Dentro de las piezas, o también precediéndolas, podemos encontrar especificados los cantantes que debían interpretarlas (*Lector, Cantor, Chor^o, Cantores, Alii cantores...*). Observaremos que las antífonas y los responsorios de los oficios de laudes, vísperas y maitines están ordenados en series entre los modos I-V y I-VIII del *octoechos*, lo que es característico de los llamados «oficios rítmicos»¹⁹.

¹³ *Farsa officii misse sancti Iacobi a domno Fulberto karnocensi episcopo illustri viro edita, in utroque festo eiusdem apostoli cantanda quibus placebit* (f. 132v-139r).

¹⁴ Será útil tener a mano un texto sobre la composición del oficio de las horas para entender pieza a pieza cómo se desarrollan los oficios notados en el manuscrito. Por ejemplo: «L'office des heures. Initiation aux manuscrits liturgiques». Jean-Baptiste Lebigue, acceso el 14 de enero de 2021, <https://irht.hypotheses.org/2204>.

¹⁵ (*invitatorium*; R, responsorio; *a*, antífona; *Ymn^o*, himno; *v*, verso; *P*, salmo; *Tract^o*, tracto; *OF/OFF*, ofertorio; *cō*, comunión; *VERS^o*, verso; *psa*, prosa; *alLa*, aleluya; *Conductum*. Nótese el signo tironiano (ʒ) conocido como «nueve tironiano» que abrevia la terminación *us* en *Ymnus*, *Tractus* y *Versus*).

¹⁶ («*A beato Calixto papa edita*»; «*a domno Fulberto Karnotensi episcopo editus*»; «*a domno Guillelmo Patriarcha Iherosolimitano editus*»...).

¹⁷ («*Sermo de evangelistis excerptus; sermo ecclesiastice ystorie*»; «*sermo Lucae*»; «*sermo Marci et Iheronimi et psalmiste*»; «*sermo Matheo*»; «*sermo de utraque passione excerptus*»; «*verba Calixti*»; «*verba Gregorius*»...).

¹⁸ (*Cantus ·i· toni*; *Cantus ·viii· toni*; etc.).

¹⁹ Juan Carlos Asensio Palacios, «Neuma, espacio y liturgia: La ordenación sonora en Compostela según el *Codex Calixtinus*», *Medievalia* 17 (2015): 145. Hucbald y Esteban de Lieja compusieron «oficios rítmicos» a principios del s. x (donde la primera antífona y el primer responsorio son del I^o modo, los segundos, del II^o modo, y así hasta el VIII^o; y, a continuación, vuelven a empezar, esta vez ya no necesariamente desde el I^o, pero sí en orden creciente), cf. Huglo, «The origin of...», 197.

El apéndice polifónico contiene: once *organa* «compuestos» sobre piezas litúrgicas del oficio y de la misa, una pieza a medio camino entre el *organum* y el *conductus* —*Vox nostra resonet*— «compuesta» sobre un tropo de *Benedicamus* (termina con el texto «*dicamus domino*»), y ocho *conducti* (siete en un primer bloque y el octavo finalizando el apéndice, *Ad honorem regis*, en el f. 219v). Un noveno *conductus*, *In hac die*, a dos voces se halla exclusivamente en el libro primero, la segunda voz copiada en rojo por otra mano. Igualmente, encontramos voces añadidas en rojo en otros dos *conducti*: uno —*Iacobe sancte tuum*— copiado también en el primer libro (inicialmente como monódico) y que aparece también en el apéndice, ya con las voces separadas en dos pautas, y otro, el famoso *Congaudeant catolici*, a dos voces, y con una tercera voz añadida en rojo sobre la voz inferior, copiado en el primer apéndice. Tres de estos *conducti* polifónicos añaden una segunda voz a las monodías paralitúrgicas del primer libro,²⁰ y los once *organa* mencionados ornan polifónicamente la totalidad de la pieza sobre la que se construyen (dos tropos de *Kyrie* y tres *Benedicamus Domino*), o las secciones de la misma reservadas al *cantor* solista (la entonación y el verso de cuatro responsorios del oficio de maitines, un aleluya y un gradual).²¹

La sonoridad de estas polifonías recuerda a la de las polifonías aquitanas de la denominada «Escuela de St. Martial de Limoges» por el empleo de sus mismas consonancias (unísono-octava, cuarta y quinta) como estructura fundamental del contrapunto, y de abundantes disonancias (séptimas, quintas disminuidas, tritonos y segundas), con frecuencia atacadas directamente, que resuelven en consonancia (**Figuras 6 y 8**) y con melodías llenas de séptimas, quintas disminuidas y tritonos atacados directamente o en movimientos similares a un arpeggio.²² También reconocemos giros y fórmulas que

²⁰ Los *conducti*: *Iacobe sancte tuum repetito* (folios: 131r y 215v-216r); *In hac die* (f. 131v); *Regi perbennis glorie* (folios: 139r-v y 216r).

²¹ Los responsorios: *Dum esset* (ff. 107v, 216v-217r), *Hinc Iacobo* (ff. 109v-110r, 217r), *Iacobe virginei* (ff. 110, 217r), *O adiutor* (ff. 110v-111r, 217r-v), —de nuevo— el aleluya *Vocavit Ihesus* (119r, 218v) y el gradual *Misit Herodes* (119r, 218r-v).

²² Nótese que la acepción del término «disonancia» empleado en este artículo corresponde a los intervalos del contrapunto de: segunda mayor y menor, cuarta aumentada —o tritono—, quinta disminuida, séptima mayor y menor, e incluso —como veremos más adelante— de terceras y sextas mayores y menores, debido a su afinación según el temperamento pitagórico.

En los tratados contemporáneos al Calixtino, encontramos bastantes variaciones en los intervalos agrupados dentro de este término de «disonancia», incluso en textos distintos de un mismo teórico. Así, según el abad Guido Augensis, de las sólo siete *conjunctiones* que contempla en su tratado *Regulae de arte musica* (de la primera mitad del s. XII), las *dissonantie* se limitan a cuatro: tono, semitono, 3.^a M —*ditonus*— y 3.^a m —*semiditonus*—, siendo las otras tres, las *consonantie*: 4.^a —*diatessaron*—, 5.^a —*diapente*— y 8.^a —*diapason*—. El texto original de este tratado y de todos los tratados musicales citados en este artículo se puede encontrar en la base *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) de la universidad de Indiana («Abbot Guido. Regulae de arte musica»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGURAM>.

Ya en el s. XIII, encontramos dos tratados de Franco de Colonia: *Compendium discantus* (cf. «Franco. Compendium discantus»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRACOMO_MOBB842) y *Ars cantus mensurabilis* («Franco. Ars cantus mensurabilis»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666) en los que se habla, en el primero, de seis *dissonantie*

serán características en la polifonía de la Escuela de Notre Dame, ya incipiente en tiempos de la compilación del Calixtino, aunque en los *organa pura* de esta escuela se suele dotar a la *vox organalis* de melismas de mayor extensión que la de los del *Codex*.

Todas las piezas del apéndice polifónico están precedidas por rúbricas que las atribuyen a un autor concreto²³. Se desconoce si estas atribuciones a personajes ilustres (arzobispos, obispos o, cuando menos, *magistri*) son veraces. En todo caso, forman parte del proyecto editorial de conferir autoridad al *códice*, como veremos en el apartado III.

Un *index* de la música del código que además incluye el tipo de piezas, los modos melódicos de las piezas monódicas y muchas de las rúbricas, ya existe en la bibliografía,²⁴ y sobre él podríamos haber realizado directamente observaciones como la de la ordenación modal en los oficios. Sin embargo, merece la pena insistir en que realizando por sí mismo ese trabajo, el intérprete logrará avanzar enormemente en el conocimiento del material.

Encontraremos algunas iniciales más ornadas que señalan aquellas piezas consideradas importantes por el compilador. Unas marcan el inicio de un oficio²⁵, y otras parecen querer resaltar las piezas atribuidas en su rúbrica a un autor concreto, que son: los himnos del oficio, por un lado, y las secuencias, prosas, tropos (de introito, *Benedicamus Domino*, *Kyrie* y *Agnus Dei*) y *conducti* monódicos y polifónicos de la misa, por el otro (véanse las iniciales de algunos de estos *conducti* polifónicos de la **Figura 3. a-c**). En el apéndice polifónico, son los *organa* «compuestos» sobre piezas litúrgicas (como ya he señalado: cuatro responsorios del oficio de maitines, dos tropos de *Kyrie*, un aleluya, un gradual

pure (semitono, tono, tritono, sexta menor, séptima menor y séptima mayor), y, en el segundo, de «discordancias» de dos tipos: «perfectas» (semitono, tritono, sexta menor y séptima mayor) e «imperfectas» (tono, sexta mayor y séptima menor). Asimismo, al hablar de las consonancias, en el primero de los tratados, Franco incluye a la sexta mayor como una de las *consonancias per accidens*, junto con las terceras mayor y menor, frente al grupo de *consonanciarum perfecte*, como denomina al unísono, la 8.^a y la 5.^a. De nuevo cabía en el segundo de los tratados, y divide las «concordancias» en tres tipos: «perfectas» (unísono y 8.^a), «imperfectas» (3.^a M y 3.^a m) y «medias» (4.^a y 5.^a). Estos mismos tres tipos de «concordancias» aparecen en el tratado de Juan de Garlandía *De mensurabili música*, de finales del s. XIII, junto a, también, tres tipos de «discordancias»: las «perfectas» (semitono, tritono y séptima mayor); las «imperfectas» (sexta mayor y séptima menor); y las «medias» (segunda mayor y sexta menor). Cf. «Johannes de Garlandía. De mensurabili musica». Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>.

Dada la demostrada variabilidad de lo que se consideraba una *dissonantia* o *discordantia* en la época, me ha parecido conveniente dedicar esta nota a precisar a qué hará referencia el término «disonancia» de aquí en adelante.

²³ *Magister Airardus Viziliacensis; Ato, episcopus Trencensis; Magister Goslenus episcopus Suessionis; Magister Albertus Parisiensis; Fulbertus episcopus Karnotensis; antiquus episcopus Boneventinus*, en este caso no especifican más; etc.

²⁴ «Codex Calixtinus». En Wikipedia (s. f.), acceso el 14 de enero de 2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus.

²⁵ La primera antifona de los oficios de Laudes (folios: 102v y 111r) y de Vísperas (folios: 103v y 112v); primer responsorio de la serie de responsorios del oficio de Maitines (folios: 102r y 107r); introito de la misa (folios: 114r y 118r).

y tres *Benedicamus Domino*) los únicos que carecen de iniciales ornadas,²⁶ ¿quizás esta distinción indique que los *organa* de este grupo son fruto de una ejecución *extempore*?

Esta etapa de lectura también nos revelará el contenido de los textos cantados: por un lado, textos de alabanza y de ruegos a Santiago, y, por otro, textos que hacen referencia a la vida del apóstol (hechos narrados en los evangelios) y a los milagros que se le atribuyen en vida y después de muerto.²⁷ Además, encontraremos algunas piezas del propio y del ordinario de la misa que no citan a Santiago, coincidiendo casi todas ellas con piezas preexistentes, como veremos más adelante.²⁸

II.2.2. Reconocimiento de fórmulas melódicas e identificación de contrafacta en la monodia

También en esta etapa de lectura del conjunto del manuscrito tropezaremos con fórmulas melódicas, con frases y hasta con piezas enteras que nos resultarán familiares (**Figuras 4, 5 y 17-19**). De muchas de ellas nos costará averiguar cuál es el referente en nuestra memoria que nos las hace reconocibles. Es ideal en este punto poder colaborar con un musicólogo especialista del repertorio litúrgico medieval, o, quizás aún mejor, con un monje u otro practicante diario del gregoriano, con el fin de detectar más reciclajes y contrahechuras interesantes. Así, podremos identificar piezas directamente tomadas del repertorio gregoriano,²⁹ o de repertorios más modernos como el de los tropos,³⁰ y piezas

²⁶ Todo esto, así como la colocación de los demás elementos decorativos, resaltando piezas o personajes concretos, responde claramente a un programa decorativo elaborado en función de unos intereses que están detrás de toda la compilación. Elisardo Temperán Villaverde, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 24.

²⁷ La transcripción del texto del primer libro se encuentra en: Temperán Villaverde, *La liturgia propia de...*, 53-99. La traducción de la parte musical del primer libro (capítulos XXI-XXXI), a cargo de Casimiro Torres Rodríguez, se encuentra en la obra: Abelardo Moralejo, *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951), consultable en el enlace: «Codex Calixtinus». Asociación de Amigos del Camino de Santiago en Cádiz, acceso el 14 de enero de 2021, <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/CodexLibroI.html>.

²⁸ Es el caso del gradual *Nimis honorati sunt*, de la comunión *Ego vos elegi*, del tropo de Kyrie: *Cunctipotens genitor*, de los tropos de *Sanctus* y *Agnus*, de la polifonía *Vox nostra resonet* y de los tres *organa* de *Benedicamus Domino*.

²⁹ Son ejemplos: El gradual *Nimis honorati sunt* (f. 115r) (*Cantus ID*: g00002); la comunión: *Ego vos elegi* (f. 116r) (*Cantus ID*: g00225); el invitatorio *Regem regum* (f. 101v) (CAO: 1146), el cual sirve como «invitatorio tipo» para muchas fiestas de santos (Pablo, María Magdalena, Once mil Vírgenes, Martirio de San Juan Bautista, Todos los Santos...), conservando el inicio intacto —*Regem regum adoremus Dominum*—, y adaptando el texto de la frase final a la misma melodía; la antifona *Ad sepulcrum beati Iacobi*, cuyo texto parece inspirado en el de otra antifona dedicada a San Germán de París, *Ad beati Germani sepulcrum egrī veniunt et sanantur, ubi benedicunt Deum dicentes: benedictus es Domine* (CAO 1252) consultable en fuentes como: F-Pn lat. 12610, f. 112r (ca. 1050) y F-Pn lat. 15182, f. 195r (s. XIV). De este último cf. Michel Huglo, «Les pièces notées du Codex Calixtinus», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tubinga: Gunter Narr Verlag, 1992), 107.

³⁰ Son ejemplos: Los tropos de: Kyrie (*Cunctipotens genitor*), de *Sanctus* (*Osanna salvifica tuum plasma*), de *Agnus* (*Qui pius ac mitis* —CC, f. 139r, cf. [F-Pn lat. 10511, f. 324v](#) (último acceso: el 14 de enero de 2021), fuente del s. XII—, y varios tropos de *Benedicamus*. Cf. Carmen Julia Gutiérrez, «Concordancias externas y correspondencias internas en el *Codex*

que han servido, parcial o completamente, de modelo para crear *contrafacta* dedicados a Santiago.³¹ De la lista que surja podremos extraer información sobre el proceso de composición de la música, sobre el grado de detalle de los neumas que la transcriben, y, con esto último, sobre la pervivencia o no en la transmisión oral del s. XII del gesto vocal codificado por las primeras notaciones de los siglos IX y X (cf. subapartado V.2).

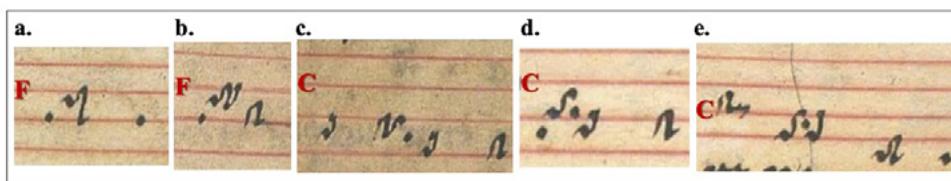


Figura 4. Giros melódicos breves característicos de un modo concreto del *octoechos*. Fórmulas típicas de distintos modos. *Protus*: a. (f. 107r); b. (f. 102r); *Tritus*: c. (f. 102r); *Tetrardus*: d. (f. 109r); y e. (f. 109r)³².

La mayoría de los *contrafacta* totales y parciales identificados corresponden a piezas del propio de la misa. Concretamente: todas las piezas notadas para las misas de los días 24 y 25 de julio (vigilia y fiesta de Santiago) están compuestas sobre modelos gregorianos del propio de otros días. Dos de ellas —el gradual y la comunión de la misa de vigilia—³³ son piezas intactas, tomadas directamente del repertorio gregoriano, y el resto son *contrafacta*, *i. e.* con idéntica melodía, pero nuevos textos dedicados a Santiago. Las frases que nos habían resultado familiares las rastreamos hasta dar con el modelo

Calixtinus», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 450-451.

³¹ Son ejemplos: La antífona *Ave regina caelorum* (CAO: 1542) que sirvió de modelo para la antífona *Alma perpetui luminis* (f. 105r); el responsorio *Misit Herodes rex manus suas ac tenuit* (CAO: 7167) para el responsorio *Misit Herodes rex manus suas ut affligeret* (f. 109v); el aleluya *Nativitas gloriose virgine Maria* (*Cantus ID*: g02216), para el aleluya (f. 119r); distintos fragmentos de tractos de VIII^o modo para los dos tractos: *Vocavit Ihesus* (f. 114v) y *Iacobus in vita sua fecit* (f. 115r); el introito *Probasti, Domine, cor meum* (*Cantus ID*: g02209) para el introito *Ihesus vocavit Iacobum* (f. 118r); el ofertorio *Stetit angelus* (*Cantus ID*: g00397) para el introito *Ascendens Ihesus* (f. 121r-v); los ofertorios *Posuisti, Domine* (*Cantus ID*: g01298) y *Angelus Domini* (*Cantus ID*: g01018) para el ofertorio *Certe dum filii* (f. 115v-116r); la comunión *Tu es Petrus* (*Cantus ID*: g00262) para la comunión *Ait Ihesus* (f. 122r), etc. Además, algunos tropos como *Salve festa dies* (f. 132r-v), *Exultet celi curia* (f. 130r-131r), concordante este último, por ejemplo, con [E-Mn ms 289, f.127v-128r](#), último acceso: el 14 de enero de 2021), cf. Gutiérrez, «Concordancias...», 450.

³² Nota: sobre esta figura y las sucesivas, las claves son añadidas en rojo sobre la imagen cuando éstas quedan fuera del fragmento seleccionado del manuscrito.

³³ El gradual *Nimis honorati sunt* (f. 115r y consultable en la pág. 428 del *Graduale Triplex*) deja sin escribir las dos fórmulas que terminan el gradual (**Figura 5. c**) y su verso, señal de que se trata de un repertorio bien conocido y de transmisión oral, y sitúa la *finalis* de la pieza (que es un *protus*) sobre el la, lo que anuncia un juego con la segunda sobre la *finalis* (incluso sin que se especifique ningún bemol en toda la pieza) que es característico de las fórmulas de esta familia de graduales del I^{er} modo.

archivado en nuestra memoria y cuando éste no coincida completamente con la melodía notada en el Calixtino, buscaremos entre todos los ejemplos del mismo tipo de piezas y del mismo modo dentro del Gradual,³⁴ hasta dar con un modelo más cercano.

Resultará gratificante encontrar reseñados en la bibliografía los resultados obtenidos —insisto, siempre *a posteriori*—, y aún más si las piezas para las que no se ha encontrado concordancia alguna aparecen referidas como «de nueva factura»³⁵. Este es el caso del verso del ofertorio *Ascendens Ihesus* y del aleluya *Vocavit Ihesus*, para los que, buscando un posible modelo, se habían cotejado, sin éxito, todos los ofertorios y sus versos de *protus* en el *Offertoriale*³⁶, y todos los *aleluyas* de primer modo en el Gradual³⁷.

Sorprenderá el constatar que los textos de los modelos elegidos para los *contrafacta* guardan relación con los de las piezas jacobeanas. Un ejemplo es el del responsorio *Misit Herodes rex manus ut affligeret* (f. 109v) que habla del martirio de Santiago, decapitado por orden de Herodes Agripa. Su texto se adapta a la melodía de un responsorio preexistente, *Misit Herodes rex manus ac tenuit Ioannem* (CAO 7167), de la fiesta del martirio de Juan Bautista, que también fue decapitado, en su caso por orden de Herodes Antipas. Otro ejemplo es el del ofertorio *Certe dum filii Zebedei* (f. 115v-116r), cuyo texto se adapta a la melodía del ofertorio *Angelus Domini descendit de caelo* (consultable en el *Offertoriale Triplex*, pp. 57-58), concretamente al material melódico desordenado de este ofertorio y de su segundo verso —*Iesus stetit in medio eorum et dixit*—. Sin entrar en más detalles, las palabras *matre*, en uno, y *mulieribus*, en el otro, suenan sobre la misma melodía, así como las intervenciones de Jesús, en uno («*Potestis bibere calicem quem ego bibiturus sum?* Alleluia»), y del ángel en el otro («*quem quaeritis, surrexit, sicut dixit!* Alleluia»). Por último, las palabras «*Jacobus et Iohannes*», en uno, y «*eorum*», en el otro. Y como estos, varios ejemplos más, y tantos otros que seguramente se nos escapan. Esto muestra el conocimiento profundo del repertorio de quien concibió los *contrafacta*, quizás también el método que siguió y, sobre todo, la ausencia de todo azar al componerlos.

³⁴ Marie-Claire Billecocq y Rupert Fischer, eds., *Graduale triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, 1979).

³⁵ cf. tablas de las págs. 6-8 del artículo: Verena Förster Binz, «Ungeklärte Fragen zu den Handschriften *Codex Calixtinus* und Ripoll 99», *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC* 59 (2004): 6-8. Estas tablas incluyen también resultados de Peter Wagner, Karlheinz Schlager y Javier Lara, previos a este trabajo.

³⁶ Rupert Fischer, ed., *Offertoriale triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, 1985).

³⁷ Billecocq y Fischer, *Graduale Triplex*.

Igualmente, se podrán detectar parentescos melódicos dentro del propio manuscrito en piezas del mismo modo, especialmente en piezas del oficio,³⁸ y, en ocasiones, de modos distintos.³⁹ Con ayuda de una base de datos como *Cantus*⁴⁰, podremos, además, confirmar si estas fórmulas melódicas repetidas dentro del manuscrito aparecen en otras fuentes y, también, buscar otras posibles concordancias externas. Una vez más, muchos de los parentescos encontrados se verán *a posteriori* confirmados en la bibliografía.⁴¹ El lector tendrá, llegado a este punto, la impresión de que un intérprete que recorra este camino sentirá frustración o, incluso, que ha malgastado su tiempo. No debería ser el caso, pues encontrar refrendadas las observaciones y conclusiones propias, y, más aún, por grandes especialistas, no hace sino legitimar sus pasos.

Observaremos también que, como era práctica en la época y en el repertorio litúrgico, las fórmulas melódicas finales de varias piezas aparecen inconclusas, a pesar de que esas mismas fórmulas no hayan sido copiadas enteras ninguna otra vez en el manuscrito. Esto es indicio de una práctica oral que hace innecesaria la copia de cualquier información redundante, y las fórmulas melódicas propias de un modo y de un tipo de piezas concretos lo son, por estar grabadas en la memoria de la comunidad y, en particular, en la del *notator*, quien muy probablemente fuera miembro de una *schola* o incluso *cantor* solista.

³⁸ Así, por ejemplo, varias piezas del oficio en III^{er} y IV^o modos comparten fragmentos enteros, ya sea la entonación inicial, ya sean algunas frases intermedias o el final. En III^{er} modo: antífona *Sicut enim tonitruū vocis* (f. 102v), antífona *Gaudeat plebs* (f. 103v-104r), antífona *Iacobus et Iohannes* (f. 106r), antífona *Regis vero* (f. 106v-107r), antífona *Ducti sunt* (f. 111r-v) y el himno *O lux et decus Hispanie* (f. 112v). En IV^o modo, las antífonas: *Recte filii* (f. 102v) y *Cum ducerentur* (f. 111v) y el responsorio *Cum vidissent* (f. 108r). También las antífonas de VIII^o modo: *Ascendens Ihesus* (f. 103r), y *Iam vos delectat* (f. 106v); o, en VI^o modo: la antífona *Alma perpetui* (f. 105r) y el responsorio *Confestim autem* (f. 108v).

³⁹ Por ejemplo, en medio de la epístola farcida *Cantemus Domino cantica glorie*, en I^{er} modo —re auténtico—, aparece una frase, «*Ad sui dampni cumulum Iacobum dei famulum vera docentem populum decollavit apostolum*» (en los dos últimos sistemas del f. 135v) que reproduce textualmente y casi nota a nota (transportada a do) una frase del *conductus*: *Regi perbennis glorie* (en el f. 139v), este en VII^o modo —sol auténtico—.

⁴⁰ La herramienta «search by melody» permite hacer búsquedas de paralelismos melódicos dentro de las bases crecientes de fuentes de canto litúrgico latino *Cantus database*, («Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant-Inventories of Chant Sources». Debra Lacoste, Terence Bailey, Ruth Steiner y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <https://cantus.uwaterloo.ca/melody>), y *Cantus index* («Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies», Debra Lacoste y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <http://cantusindex.org/melody>).

⁴¹ Susan Rankin, «*Exultent gentes occidentales*»; The Compostelan Office of St. James», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 318-320.

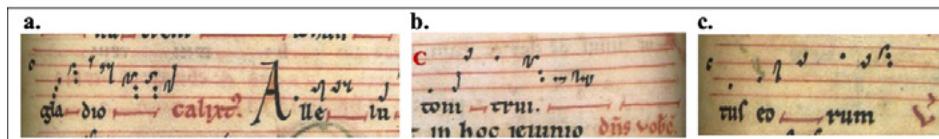


Figura 5. Ejemplos de copia incompleta de fórmulas modales.

a. (f. 219r); b. (f. 114v); c. (f. 115r)

II.2.3. Identificación de fórmulas y contrafacta en la polifonía

Llega el turno de la lectura de las polifonías. Como ya hemos visto, las voces de la polifonía están separadas por una línea horizontal verde. Asimismo, observaremos líneas verticales en tinta negra que atraviesan perpendicularmente las dos pautas en las que están notadas las voces de la polifonía y que indican puntos de congruencia entre las voces, separando versos (**Figura 3. c**), palabras (**Figura 3. b; d**), o incluso sílabas (**Figura 1. a**), y también —esto ya solo en la voz superior de los *organa*, la *vox organalis*— unas líneas diagonales igualmente en tinta negra que separan grupos de neumas indicando la organización de un melisma con respecto a los neumas⁴² o las sílabas de la voz inferior (*vox principalis*)⁴³.

Se podrán detectar fórmulas de la *vox organalis* (y también de la voz del *duplum* en los *conducti*) que se repiten a lo largo de todo el primer apéndice, como: patrones contrapuntísticos de cierre de frase o de pieza (al unísono o a la octava) con melodías también repetidas (**Figura 6** y **Figura 20**); giros recurrentes en la *vox organalis* cuando debe «organizar» un mismo gesto (intervalo) en la *vox principalis* con independencia del modo de la misma (**Figuras 21** y **22**); dibujos melódicos idénticos «organizando» motivos distintos (**Figura 7**) o saltos distintos (**Figura 22**), disonancias atacadas a modo de «apoyatura» que relajan la tensión a continuación en una consonancia perfecta, o sobre la misma nota de la *vox principalis* o sobre la siguiente (**Figura 8**).

⁴² cf. **Figura 3.d**, línea que separa en dos el melisma de la *vox organalis* de la sílaba «Si», de *Sicut*, señalando qué parte de dicho melisma corresponde a cada *pes* de la *vox principalis*.

⁴³ cf. **Figura 1.a**, líneas de concordancia que parten el melisma de la *vox organalis* especificando dónde cambian las sílabas de la *vox principalis*.

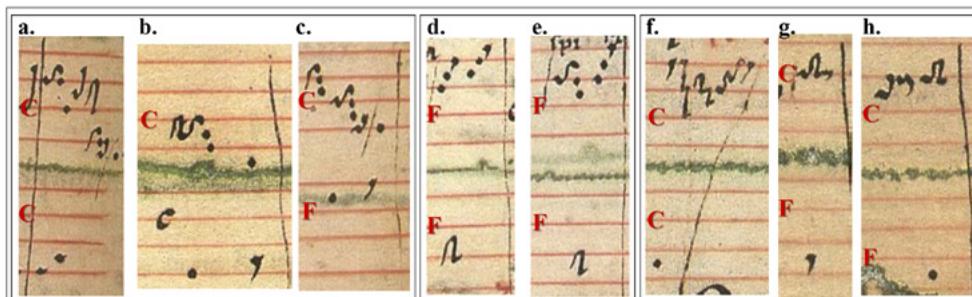


Figura 6. Encuentro en el unísono (a-c), la octava (d-e) y ornamento a la octava de una misma nota (f-h). Estructura contrapuntística de estos ejemplos: **a.** octava (quinta) → unísono (f. 216v); **b.** quinta (tercera) → unísono (f. 215v); **c.** (séptima) quinta (tercera) → unísono (f. 218v); **d.** (cuarta) sexta → (sexta) octava (f. 217r); **e.** quinta → octava (f. 217r); **f.** octava → octava (f. 216r); **g.** octava → octava (f. 219v); **h.** (séptima) octava → octava (f. 219v)

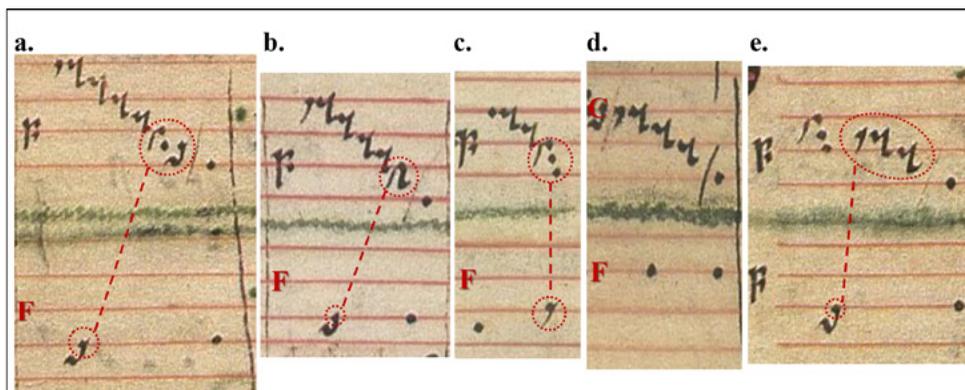


Figura 7. Mismo motivo melódico en distintos contextos contrapuntísticos. **a.** (f. 216v); **b.** (f. 217v); **c.** (f. 219v); **d.** (f. 220r); **e.** (f. 216v). Las líneas añadidas en rojo para proponer un lugar de cambio de nota en la *vox organalis* se discutirán más adelante (apartado VI)

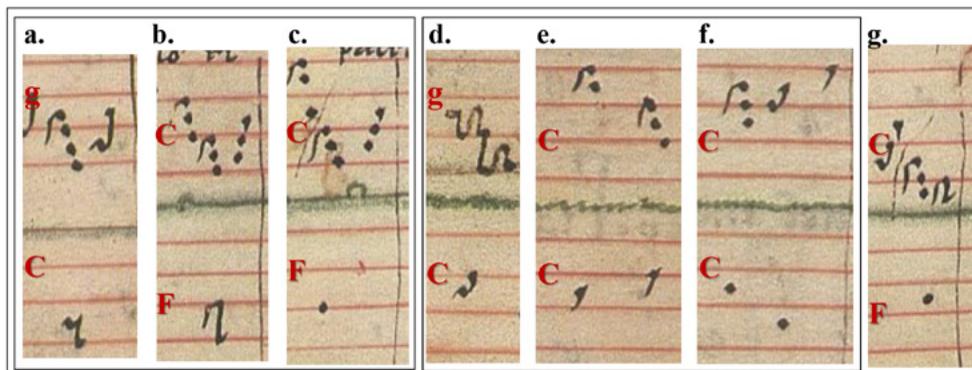


Figura 8. Disonancias características: Séptimas atacadas directamente (a-c); quintas disminuidas (d-f); segundas antecedendo al unísono (g).

a. (f. 218v); b. (f. 217r); c. (f. 217r); d. (f. 216r); e. (f. 216v); f. (f. 216v); g. (f. 217r)

El apéndice que contiene la polifonía ocupa cinco folios (214r-219v) y la **Figura 9** toma de cada uno de ellos algunos ejemplos relacionados entre sí, que, junto con otros ejemplos en los que se repiten recursos melódicos y contrapuntísticos similares, parecen indicar una gran homogeneidad en el estilo de estas polifonías. O bien el estilo de construcción de las polifonías era único y bastante rígido, y todos los autores citados por las rúbricas lo compartían y practicaban sin apenas margen para la invención personal (lo que les volvería a todos instantáneamente «miembros» de una misma escuela de *organum*), o bien (y esto parece más probable) fue un mismo «organista» quien «compuso» —y quizás incluso notó— las voces superiores de estas polifonías. Veremos más adelante posibles explicaciones para la hipótesis de una escuela común de *organistas* y para la eventual necesidad de atribuir las piezas a autores insignes (apartado III), y ahondaremos en los indicios que pueden apuntar a la idea de un mismo creador de todas las polifonías del apéndice (subapartado V.3).

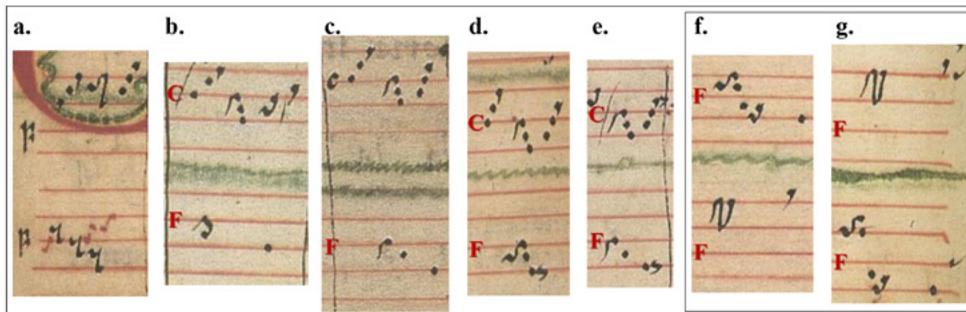


Figura 9. Distintos ejemplos comparables entre sí y dispersos a lo largo del apéndice polifónico con diseños similares en la *vox organalis* (que asciende hacia la octava) y en la *vox principalis* (que desciende por grados conjuntos hacia un re). Nótese que las voces se cruzan en los ejemplos f y g.

a. (f. 214r); b. (f. 219r); c. (f. 216v); d. (f. 218v); e. (f. 217r); f. (f. 214r); g. (f. 215v)

Buscando modelos y *contrafacta* para estas polifonías encontramos (esto ya en la bibliografía)⁴⁴ que el *conductus* «*Ad superni regis decus*» (f. 214v-215v) está inspirado en el *versus* «*Noster cetus psallat letus*», el cual aparece copiado en tres manuscritos de la Escuela de St. Martial, dos conservados hoy en la Bibliothèqure Nationale de France de París y el tercero en la British Library de Londres.⁴⁵ Ambos *conducti* son tropos de *Benedicamus* y, excepto por las codas al final de cada verso —más sencillas en la versión de St. Martial, sobre todo en los dos manuscritos hoy en Francia—, las voces son muy similares. De contrastar estas dos piezas no podremos extraer grandes conclusiones pues las notaciones no son muy precisas y la pieza en sí es muy silábica y, por tanto, poco rica en variedad de neumas.

II.2.4. Música copiada por distintas manos

También en la etapa de lectura de todo el manuscrito nos familiarizaremos con la notación musical, con su *ductus* y con el trazo de cada uno de los neumas por la mano del *notator* principal, hasta el punto de poder detectar con facilidad la intervención de otras manos en piezas enteras, como el tracto *Iacobus in vita sua* (f. 115v, **Figura 10. a**) o en breves fragmentos añadidos (**Figura 10. b-c**).⁴⁶ Sobre la notación trataremos en el subapartado siguiente (II.3).

⁴⁴ Gutiérrez González, «Concordancias...», 467-469.

⁴⁵ F-Pn lat. 3179, f. 30 r-v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502489w/f69.image.r=latin%203719>; F-Pn lat. 1139, f. 61r-v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f129.image.r=latin%201139>; GB-Lbl Add MS 36881, f. 3r-v: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_36881_f003r#. Las dos voces aparecen copiadas superpuestas en este último manuscrito, mientras que en los otros dos, aparentemente monódicos, la polifonía se construye superponiendo las melodías de cada pareja de versos (estructura del *versus*: AA BB CC...). Acceso a las referencias de esta nota: 28 de abril de 2021.

⁴⁶ Una vez más, encontramos en la bibliografía listadas una a una las intervenciones de «otras manos» en la

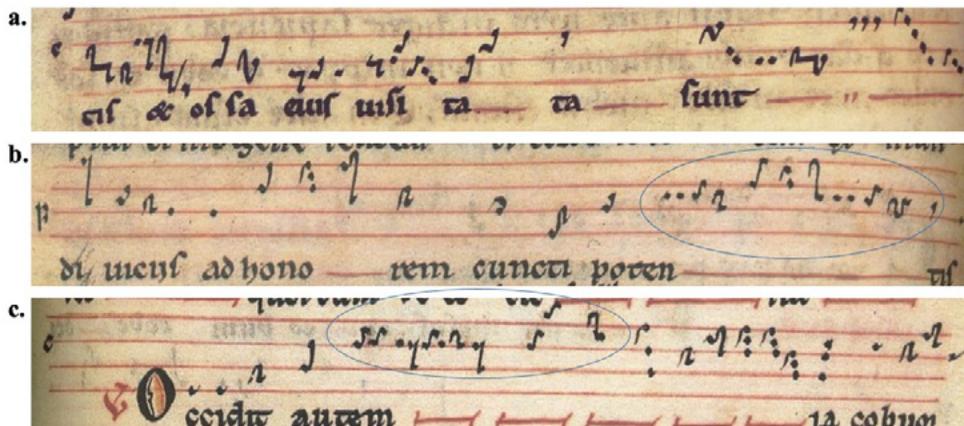


Figura 10. Ejemplos de piezas completas (a) y fragmentos (b-c) notados por manos aparentemente distintas a la «principal». a. (f. 115v); b. (f. 110v); c. (f. 119r)

II.3. Observaciones preliminares sobre la notación musical

Quien esté habituado a trabajar con notaciones neumáticas anteriores, adiaستمáticas, como la mesina y la sangalense, con neumas muy precisos en cuanto a ritmo y gesto vocal (pues se especifica —siempre de forma relativa— lo largas o breves que deben ser las notas dentro de un neuma, si son vibradas, o ligadas, o más fluidas, o de apoyo para los sonidos siguientes...), advertirá cómo en esta notación los detalles parecen ser muy escasos. Sin embargo, merece la pena clasificar sus neumas para poder valorar si su información rítmica es efectivamente reducida.

Contemplando todos los folios con música monódica del códice, se podrá elaborar, *ex novo*, un catálogo de neumas (o de agrupaciones de neumas) clasificándolos, por ejemplo, en orden creciente del número de sonidos que los componen. Un catálogo semejante se presenta en las figuras que siguen (**Figuras 11-15**), donde se agrupan dentro de un mismo recuadro aquellas figuraciones de neumas o grupos de neumas que coinciden en giro melódico, y se añade un asterisco a aquellos neumas muy poco frecuentes, quizás notados por una mano distinta a la principal, o, al menos, con rasgos menos característicos de su escritura (o, simplemente, menos reconocibles por ser tan infrecuentes).

notación musical del Calixtino. Magnífica confirmación de que nos hemos familiarizado con el manuscrito mientras leíamos sus folios. cf. Fuller, «Perspectives on...», 194-202. Veremos en el subapartado V.2 que estos dos ejemplos de «fragmentos añadidos» por otra mano quizás se corresponden con neumas poco empleados a lo largo del manuscrito, que buscan codificar ritmos más lentos (sean o no añadidos *a posteriori* por una mano distinta).

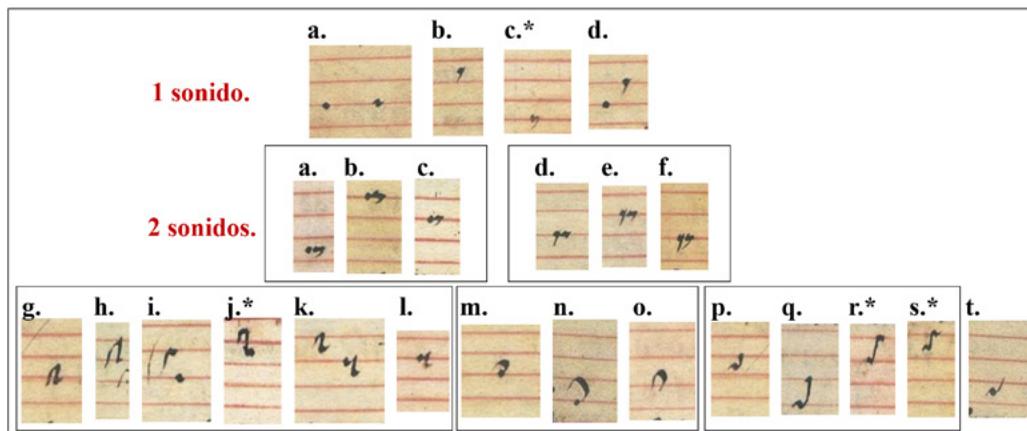


Figura 11. Catálogo de neumas de uno y dos sonidos.

[Neumas de un solo sonido] **a.** *Puncti* (f. 103v); **b.** *Virga* (f. 103v); **c.*** *Virga* poco frecuente y acaso vibrada (f. 108v); **d.** *Punctum* y *virga* (f. 103v)

[Neumas de dos sonidos] Dos sonidos al unísono: *punctum-oriscus* [**a.** (f. 114v); **b.** (f. 114r); **c.** (f. 103r)]; *virga-oriscus* [**d.** (f. 106v); **e.** (f. 102v)]; *virga-oriscus* ¿o *bivirga*? [**f.** (f. 111r)]; dos sonidos descendentes: *clivis* [**g.** (f. 108v); **h.** (f. 106r); **i.** (f. 130v); **j.*** (f. 119r)]; *clivis* y *pressus* [**k.** (f. 130v)]; *pressus* [**l.** (f. 109r)]; *clivis liquescente* o *cephalicus* [**m.** (f. 108v); **n.** (f. 132r); **o.** (f. 111v)]; dos sonidos ascendentes: *pes* [**p.** (f. 108v); **q.** (f. 105v); **r.*** (f. 110v); **s.*** (f. 111v)]; *pes liquescente* o *epiphonus* [**t.** (f. 132r)]

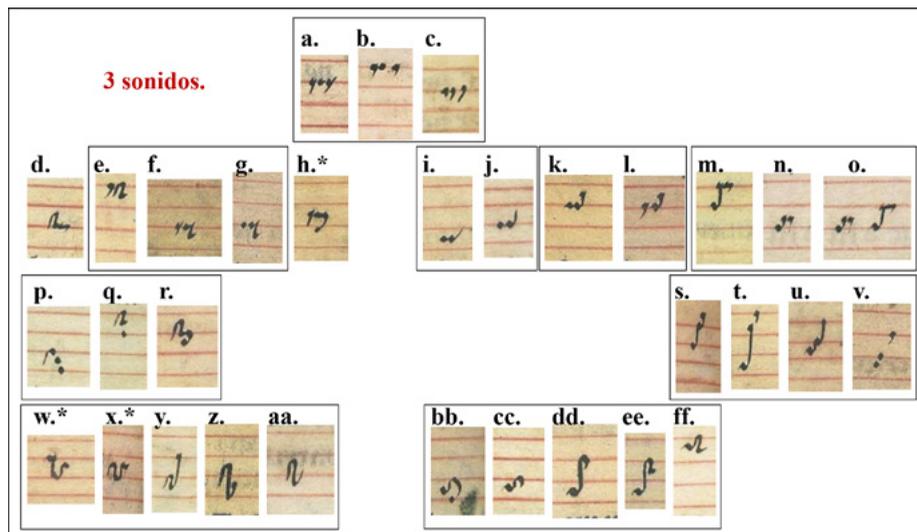


Figura 12. Catálogo de neumas de tres sonidos.

a. (f. 119r); b. (f. 116r); c.* (f. 115v); d. (f. 139r); e. (f. 104r); f. (f. 102r); g. (f. 102r); h.* (f. 138v); i. (f. 103v); j. (f. 102v); k. (f. 111r); l. (f. 102v); m. (f. 115v); n. (f. 119v); o. (f. 119v); p. (f. 106r); q. (f. 106r); r. (f. 102v); s. (f. 110v); t. (f. 132v); u. (f. 102v); v. (f. 102r); w.* (f. 108v); x.* (f. 110v); y. (f. 106r); z. (f. 105r); aa. (f. 105v); bb. (f. 107v); cc. (f. 139r); dd.* (f. 135v); ee. (f. 106v); ff. (f. 137v)

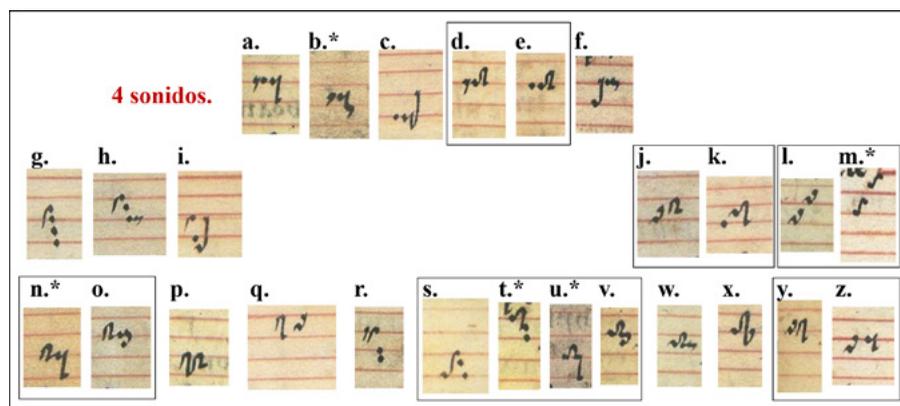


Figura 13. Catálogo de neumas de cuatro sonidos.

a. (f. 114r); b.* (f. 133v); c. (f. 109v); d. (f. 118r); e. (f. 118r); f. (f. 119r); g. (f. 106v); h. (f. 107v); i. (f. 108v); j. (f. 104v); k. (f. 103v); l. (f. 106r); m.* (f. 119r); n.* (f. 133v); o. (f. 107v); p. (f. 114r); q. (f. 109v); r. (f. 115r); s. (f. 137v); t.* (f. 121r); u.* (f. 112r); v. (f. 105r); w. (f. 106r); x. (f. 108r); y. (f. 104r); z. (f. 103r)

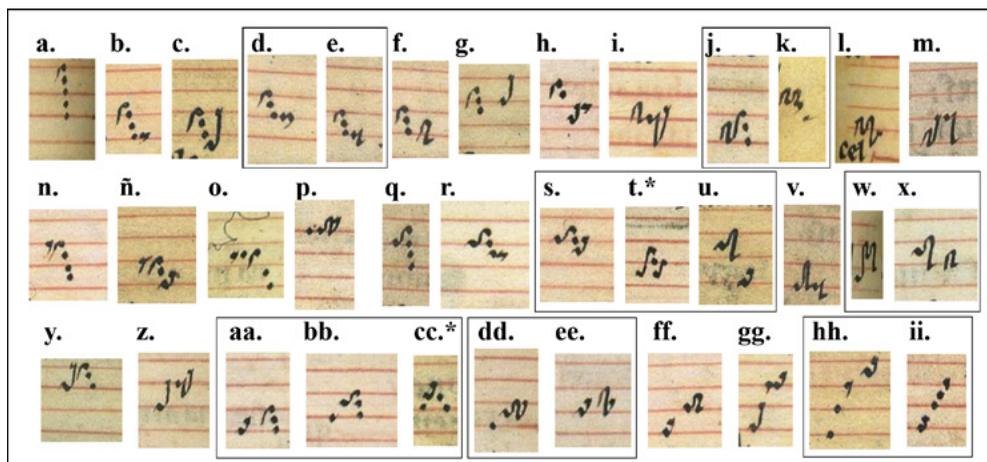


Figura 14. Catálogo de neumas de cinco sonidos.

a. (f. 106v); b. (f. 109v); c. (f. 105r); d. (f. 132r); e. (f. 132r); f. (f. 132r); g. (f. 106v); h.* (f. 116r); i. (f. 110r); j. (f. 107r); k.* (f. 121r); l. (f. 138r); m. (f. 121v); n. (f. 109v); ñ. (f. 105r); o. (f. 115v); p. (f. 118r); q. (f. 102r); r. (f. 136r); s. (f. 136r); t.* (f. 119r); u. (f. 105r); v. (f. 102r); w. (f. 107v); x. (f. 107v); y. (f. 106r); z. (f. 107v); aa. (f. 119v); bb. (f. 119v); cc.* (f. 115v); dd. (f. 107v); ee. (f. 119v); ff. (f. 108v); gg. (f. 108v); hh. (f. 105r); ii. (f. 119r)

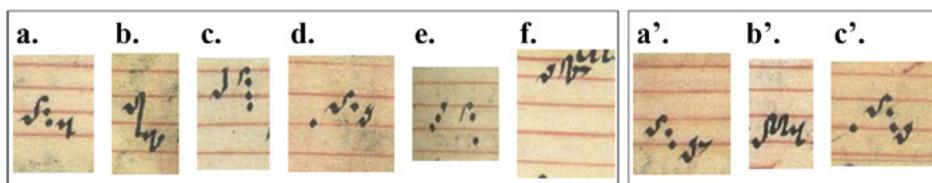


Figura 15. Catálogo de algunos neumas de seis y siete sonidos.

[Neumas de seis sonidos] a. (f. 108r); b. (f. 138v); c. (f. 106v); d. (f. 102r); e. (f. 106r); f. (f. 110r).

[Neumas de 7 sonidos] a'. (f. 110v); b'. (f. 119r); c'. (f. 111r)

El catálogo, finalmente, no parece tan parco en detalles. A nivel de ritmo, se observarán unos pocos neumas cuya grafía cambia —muy puntualmente— de forma que pudiera indicar una elongación de los sonidos (Figura 11. [2 sonidos] a, i, j y r; Figura 12. w y x; Figura 13. m y u; Figura 16. a-b). En lo que se refiere al gesto se observarán las *liquescentiae* (Figura 11. m-o y t; Figura 12. h-j, r y aa-dd; Figura 13. b, o y v; Figura 14. d y k; Figura 16. f, i); las vibraciones del *oriscus*, solo (Figura 1. [1 sonido] c), o en posición final de muchos neumas (Figura 11. [2 sonidos] a-f; Figura 12. a, d, m, o y x; Figura 13. f, h y w; Figura 14. b, h y r; Figura 15. f y a'; Figura 16. g), o

en composición dentro del *pressus* (Figura 11. k-l; Figura 12. f y g; Figura 13. a-c, n, o y z; Figura 14. d, e, i, m, v y z; Figura 15. a, b y b'; Figura 16. f, i), este último muy a menudo precedido por un sonido al unísono, pero no siempre (Figura 11. k); y la *repercussio* —la repercusión del unísono—, dentro del mismo neuma como la *distropba* (Figura 11. [2 sonidos] d-f), *tristropba* (Figura 12. a-c) u otros ejemplos (Figura 12. e-h, j, l y n; Figura 13. a-f y r; Figura 14. n-p); o producida entre dos neumas sucesivos (Figura 13. y y z; Figura 14. y y gg; Figura 15. c y e). Llama la atención la escasez de vibraciones integradas en movimientos ascendentes. No se encuentran neumas equivalentes del *pes quassus* ni del *salicus*; sólo unos contadísimos ejemplos de una especie de *quilisma* (Figura 12. i, j y k), y muchas fórmulas o conjuntos de neumas que típicamente incluían un *quilisma* del que la tradición oral hizo desaparecer con el tiempo la vibración central —de conducción hacia el tercer sonido (Figura 13. k; Figura 14. bb-dd; Figura 15. d y c')—, quedando casi sistemáticamente tan solo los dos sonidos que la acompañaban, un fenómeno común en la evolución de este neuma en el repertorio gregoriano.⁴⁷ Pervive el uso de la *virga* y del *punctum* para indicar altura, aunque no parece sistemático, y sí se diferencian, sin embargo, dos tipos de *punctum* (Figura 11. [1 sonido] a) pareciendo el más alargado una forma de indicar el cierre de un verso.⁴⁸

Al contrastar los neumas de este catálogo con los del apéndice polifónico, encontramos muy pocos neumas distintos que reseñar, trazados por la que parece la mano principal de dicho apéndice (Figura 16).

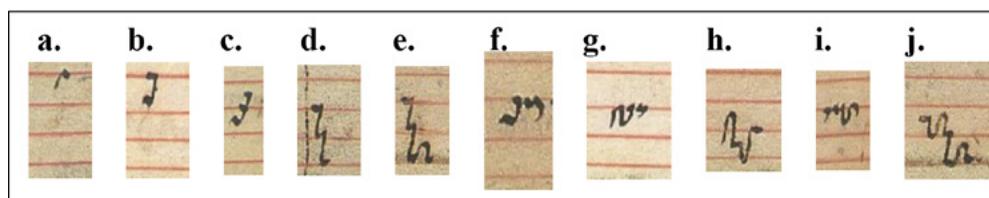


Figura 16. Neumas del apéndice polifónico no catalogados anteriormente.

a. (f. 214v); b. (f. 215v); c. (f. 214r); d. (f. 216r); e. (f. 216r); f. (f. 219v); g. (f. 215v); h. (f. 216r); i. (f. 218v); j. (f. 216r)

⁴⁷ Francisco Javier Lara Lara, «Estructuras modales en el Códice Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 293; y Juan Carlos Asensio Palacios, «Interpretación del canto gregoriano tardío a la luz de la semiología», *VIII Congreso internazionale di canto gregoriano* (Florencia: 28 de mayo-2 de junio 2007), 19-20. Cotejando con las concordancias no encontramos coherencia en cómo trata la notación a los lugares en los que podría haber habido un *quilisma*. Vemos que el corte neumático en ocasiones da más importancia a la nota que habría sido vibrada en el *quilisma*; en otras, la salta; y en otras, pasa muy rápido por ella. Discutiremos más adelante el hecho de que la fuente concordante del CC de Ripoll, en notación aquitana, sí contiene *quilismae*, y que los dos manuscritos de Nevers cuya notación es asimilable a la del CC parecen recurrir muy poco a este neuma.

⁴⁸ Cf. Asensio Palacios, «Interpretación del canto...», 6-7.

Un trabajo de este tipo ya había sido realizado con anterioridad⁴⁹. Sin embargo, una vez más, el proceso de elaborar un catálogo propio le será muy valioso al intérprete.

La variedad gráfica observada en el trazo de los neumas se corresponderá presumiblemente con una variedad de gestos vocales y de ritmo. Pero, ¿cómo interpretar las diferencias entre cada neuma? Precisamente, el trabajo propuesto de elaborar *ex novo* un catálogo de neumas nos habrá dado una idea de lo frecuente o rara que es cada variante de un neuma y nos habrá familiarizado no sólo con la escritura sino con la mano del *notator* principal. De la comparación entre los neumas de las distintas manos podremos sacar algunas conclusiones sobre su interpretación, así como de la comparación entre los neumas con los que se han notado algunas piezas copiadas repetidamente en el código, y de la confrontación con otras fuentes, como veremos más adelante. Además, en la bibliografía encontramos reseñados, como fuentes con notación asimilable a la del Calixtino, dos manuscritos del s. XII: un gradual⁵⁰ y un antifonario⁵¹ de la iglesia de Nevers, hoy en la Biblioteca Nacional de Francia⁵². El pautado de ambos manuscritos reserva una línea roja para el fa y una amarillenta para el do. Efectivamente, el trazo de los neumas es muy similar, sus *liquescentiae*, las figuras diferenciadas de la *clivis*, el *pressus maior* y la *clivis* licuescente que vimos en las **Figuras 11. k** y **11. m**, y del *scandicus*, como los recogidos en las **Figuras 12. t-w**, y volvemos a observar la ausencia de neumas ascendentes que contengan claramente una vibración.

El siguiente paso será buscar concordancias de las piezas con otras fuentes, si es posible anteriores, esperando que la notación de estas sea más explícita en cuanto al gesto y pueda aclarar las dudas surgidas sobre la interpretación de estos neumas (*cf.* subapartado V.2).

III. CONTEXTUALIZACIÓN. ASPECTOS QUE TENER EN CUENTA SOBRE EL CÓDICE

III.1. Información relevante sobre la finalidad original del código

Antes de seguir adelante debemos «reinsertar» en el resto del código los folios musicales que —hipotéticamente— habíamos «encontrado arrancados» al inicio del apartado anterior, y contextualizarlos dentro de la obra.

⁴⁹ Fuller, «Perspectives on...», 223-225; y «Tabla de neumas del *Codex Calixtinus*. Libro I», material elaborado por Juan Carlos Asensio Palacios.

⁵⁰ F-Pn nouv. acq. lat. 1235, acceso el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432301z/fl.item.r=na1%201235>.

⁵¹ F-Pn nouv. acq. lat. 1236, acceso el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426279j.r=na1%201236?rk=42918;4>.

⁵² Huglo, «Les pièces notées...», 106.

El Códice Calixtino es una *summa* jacobea.⁵³ Una obra miscelánea, pero unitaria en su factura, concebida para crear o reforzar el culto a Santiago y para dinamizar el peregrinaje a su santuario. En los dos primeros folios del códice aparece copiada una epístola, apócrifa, del papa Calixto II, donde explica cómo él mismo proyectó la obra que sigue a continuación y que ha realizado, no sin pocas penas,⁵⁴ reuniendo en un mismo volumen toda la información sobre Santiago apóstol que había ido recopilando a lo largo de los años. La carta está dirigida a los monjes de Cluny, a Guillermo, patriarca de Jerusalén, y a Diego Gelmírez, arzobispo de Compostela, y recalca en ella repetidamente la autenticidad del códice. Buscando conceder una autoridad enorme al manuscrito que sigue, la miniatura en el interior de la gran «C» —letra capitular historiada—⁵⁵ con la que comienza la epístola, representa al propio Calixto en posición de escriba, cálamo y cuchillo en mano, sentado sobre un códice abierto en el que se lee su nombre, en una postura que lo equipara a un evangelista.⁵⁶

La misma fórmula de cierre del códice, nada habitual, explica que «ciertamente fue escrito en muchos lugares, a saber, en Roma, en Tierras de Jerusalén, en la Galia, en Italia, en Germania, en Frisia y, especialmente, en Cluny»⁵⁷. Aquí, de nuevo, como apunta la eminente paleógrafa Elisa Ruiz: «La multiplicidad de lugares geográficos parece indicar un deseo de prestigiar el contenido y resaltar su universalidad»⁵⁸. Y en el segundo apéndice del códice, otra carta, apócrifa, del papa Inocencio II, concluye con ocho firmas ilustres (un canciller, seis cardenales y un prelado) certificando la validez y la autenticidad de la obra.

Todo el *Codex Calixtinus* está salpicado de atribuciones a autores insignes y referencias de las fuentes de origen —como las que hemos observado en las rúbricas de la parte musical—, lo que denota que el proyecto editorial de esta obra buscaba a toda costa certificar su contenido y afirmar su autoridad. Elisa Ruiz lo calificó de «falso histórico y diplomático, pero erudito»⁵⁹.

Así, en la parte musical del códice, además de las rúbricas ya citadas en las que se atribuyen las piezas a un autor o se explicita el origen de su texto —y con la misma intención de dar importancia a la obra, al apóstol y a su culto—, encontramos detalles en el texto cantado como el señalado por

⁵³ Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 50.

⁵⁴ *Sin embargo he pasado innumerables inquietudes por este códice* (Veruntamen innumeras pro hoc codice passus sum anxietates, f. 1r).

⁵⁵ Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 57-58.

⁵⁶ *Ibid.* 59-67; y Laura Fernández Fernández, «[...] Cosas tan deshonestas y feas que valiera harto más no haberlo escrito». Avatares y memoria del *Codex Calixtinus*», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 179-180.

⁵⁷ *Scribitur enim in compluribus locis, in Roma scilicet, in hierosolimitanis boris, in Galia, in Ytalia, in Theutonica et in Frisia et precipueart precipue apud Cluniacum*. Texto de cierre del quinto y último libro del Códice Calixtino, f. 213v. Traducción en: Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 54.

⁵⁸ *Ibid.* 54-55.

⁵⁹ Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 61. Comunicación en el simposio.

la musicóloga Susan Rankin en la antifona *Gaudeat plebs gallicianorum* (f. 103v-104r): «*Omnis festa eius celebrantes dicant “Gloria tibi, Domine”*» («todos al celebrar su fiesta digan “Gloria a ti, Señor”»), una fórmula en principio reservada a ensalzar al Hijo, con quien el código parece equiparar a Santiago.⁶⁰ Todo se muestra tan medido que nos preguntamos de nuevo si esas atribuciones de las polifonías a tantos y tan importantes autores (de *magistri* a arzobispos) son el reflejo «de un alto nivel de instrucción de los compositores de polifonía, y de su estatus en el seno de la jerarquía eclesiástica»⁶¹ o si, más bien, responden a ese deseo de conceder autoridad a la obra.

En todo caso, este código parece un resultado tardío de la estrategia política para ensalzar el culto del apóstol en Santiago de Compostela ideada por su obispo, Diego Gelmírez, en la bisagra entre los siglos XI y XII.⁶² Dicha estrategia incluyó tráfico de influencias en Roma (Gelmírez había sido notario y secretario de Raimundo de Borgoña, hermano de Guido de Borgoña, el futuro papa Calixto II) y hasta el robo de reliquias en Braga, y culminó con la declaración de Santiago como sede arzobispal en el año 1120 (siendo papa Calixto II), la construcción de su catedral (consagrada en 1128 y, definitivamente, en 1211) y el nombramiento del propio Gelmírez como arzobispo.

III.2. Fuentes musicales paralelas y concordancias del repertorio

A la luz del subapartado anterior, surgirá la pregunta del origen de la música del fastuoso ceremonial litúrgico que recoge el *Calixtinus* para las festividades de Santiago. Descubriremos entonces que dicho ceremonial fue concebido *ad hoc* dentro de este programa para ensalzar el culto del apóstol, es decir, que hubo que componerlo *ex novo*, ya que, si rastreamos el formulario de Santiago en otras fuentes de la época, encontraremos que hasta entonces la celebración de este santo en la Península (y fuera de ella)⁶³ era bastante modesta y que muy pocas piezas del *Calixtinus* (un invitatorio, tres antifonas y el uso de un texto de un responsorio para una nueva antifona)⁶⁴ han sido tomadas del propio del santo ya existente.⁶⁵

⁶⁰ Rankin, «*Exultent gentes occidentales...*», 318.

⁶¹ *Les oeuvres attribués a des magistri, évêques et même archevêques (Fulbert de Chartres, Ato de Troyes, Albericus de Bourges) abondent dans ce manuscrit, ce qui témoigne du haut niveau d’instruction des compositeurs de polyphonie, et de leur statut au sein de la hiérarchie ecclésiastique.* Grantley McDonald, «Musique et musiciens de Soissons», en *La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, ed. por Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin y Philippe Vendrix (Turnhout: Brepols, 2012), 152.

⁶² Manuel Pedro Ferreira, «Cluny at Fynystere: One Use, Three Fragments», en *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. por Terence Bailey y László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2007), 182-187.

⁶³ Giacomo Baroffio, «Materiali per lo studio del culto di san Giacomo», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (Madrid: INAEM, 2011), 137-143.

⁶⁴ El invitatorio *Venite omnes Christicolae ad* (Cantus ID: 100288; CC, f. 105v); las antifonas: *Apostole Christi Iacobe* (CC, f. 111v), *Honorabilem eximii* (CC, f. 105r) y *O lux et decus* (Cantus ID: a00193; CC, f. 112v); el responsorio *Alme perpetui luminis* (Cantus ID: a00194), cuyo texto se emplea en la antifona *Alma perpetui luminis* (CC, f. 105r).

⁶⁵ Santiago Ruiz Torres, «New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex

Esto implica que la música del Calixtino no fue notada para dejar testimonio escrito de una práctica, sino, más bien, para que los cantores pudieran aprender mediante la lectura un repertorio nuevo, eso sí, lleno de *contrafacta* y de referencias a piezas conocidas por los cantores que fueran a interpretarlas.

Las investigaciones paleográficas indican que la factura del códice es francesa.⁶⁶ Asimismo, la musicología encuentra indicios del origen francés de la composición musical del códice en detalles como el tipo de notación y las características de la salmodia.⁶⁷ Además, algunas similitudes estéticas entre los versos de responsorio de nueva composición y los compuestos en Vézelay para el oficio de Santa María Magdalena,⁶⁸ junto con otros datos interesantes, como el origen borgoñón de casi todos los *organistas* mencionados por las rúbricas de las polifonías, el que Vézelay fuera parte del condado de Nevers (de donde proceden dos de las fuentes con notación similar a la del Calixtino) o la relación histórica entre las basílicas de Vézelay y Compostela, conectadas a través de la *Via Lemovicensis*, apuntan a la factura borgoñona de la música del códice.⁶⁹

Al buscar concordancias de la música del códice, encontramos varias copias directas del *Calixtinus* que incluyen la liturgia de Santiago. De ellas, al menos dos copias —de en torno a 1325, hoy en la biblioteca de la Universidad de Salamanca y en la Apostólica Vaticana— dejaron vacío el espacio dispuesto para alojar la notación musical (encima del texto cantado),⁷⁰ y sólo una —fechada en 1173, hoy en el Archivo de la Corona de Aragón— incluye notación musical, y transcribe únicamente la misa del día 25 de julio.⁷¹ Esta última copia es obra del monje y peregrino Arnaldo de Monte, del

Calixtinus», *Plainsong & Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 91.

⁶⁶ Temperán Villaverde, *La liturgia propia de...*, 33-34.

⁶⁷ Por ejemplo, la cuerda de recitación del tercer modo, situada en do —y no en si, como en el repertorio hispánico— Juan Carlos Asensio, comunicación en el simposio *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia* (León, 15 al 17 de julio de 2010).

⁶⁸ Huglo, «Les pièces notées...», 107-108. A modo de ejemplo, he podido confirmar que las piezas en III^{er} modo del oficio del Calixtino ya citadas porque guardan entre sí tantas semejanzas, comparten muchas fórmulas con la antifona *Irrigabat igitur lacrimis suis*, del oficio de María Magdalena (cf. antifonario cluniacense del s. XII de la abadía de St. Amand, hoy en Valenciennes, Bibliothèque municipale, 114, f. 141r), y que las piezas en IV^o modo comparten fórmulas con el responsorio *Que est ista*, del oficio de la Asunción de María (por ejemplo, en la misma fuente, f. 145r-v).

⁶⁹ Huglo, «Les pièces notées...», 107-111.

⁷⁰ Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms 2631, folios: 60r-77v:

<https://gredos.usal.es/handle/10366/128808>; Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivo de San Pietro, C 128: http://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.128, folios 84v-116v. (Acceso a ambas fuentes: el 14 de enero de 2021).

⁷¹ Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 99, acceso: el 14 de enero de 2021,

http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=1994849.

Entre los folios 31v y 33r encontramos copiados, en notación aquitana, el introito *Ihesus vocavit* (CC f. 118r), el gradual *Misit Herodis* (CC f. 119r), los aleluyas: *Sanctissime apostole* (CC f. 119r), *Hic Iacobus* (CC f. 119r) y *Vocavit Ihesus*

monasterio de Ripoll, quien pudo realizarla en Compostela, aunque seguramente tomando por modelo un manuscrito distinto al Calixtino.⁷² Existe también un misal del s. xv de la iglesia parisina de Saint-Jacques-du-Haut-Pas,⁷³ citado por Michel Huglo,⁷⁴ donde aparece especificado el mismo ceremonial para la festividad de Santiago del día 25 de julio, pero que tampoco incluye su música (ni estaba preparado para albergarla).⁷⁵

Toca entonces interrogarse por la difusión del oficio de Santiago copiado en el Calixtino. Nos encontramos con la sorpresa de que la música que contiene la fiesta del apóstol en las fuentes peninsulares posteriores coincide casi sistemáticamente con la del oficio antiguo, anterior al código, y no con la del propio código, lo que, en palabras del musicólogo Santiago Ruiz Torres: «constituye una prueba decisiva para ratificar la limitada difusión del repertorio del Calixtino»⁷⁶. Rastreando los oficios de *Jacobi* en las bases *Cantus* y *Musica hispanica*⁷⁷, hemos encontrado tan sólo una concordancia en un añadido tardío en el margen de un gradual del s. xi, procedente del sur de Francia (el aleluya *Sanctissime apostole Jacobe*⁷⁸) y tres concordancias más de piezas que sí aparecen notadas en manuscritos

(CC f. 119v), la prosa *Clemens servulorum gemitus tuorum* (CC f. 123r), el ofertorio *Ascendens Ihesus in montem* (CC f. 121r) y la comunión *Ait Ihesus* (CC f. 122r).

⁷² Juan Carlos Asensio, «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*», en *Respondámosle a concierto, Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. por Eduardo Carrero Santamaría (Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020), 69-76.

⁷³ F-Pn lat. 17315, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b100390103/f285.item.r=latin%2017315>. Encontramos entre los folios 271r-272r de este misal el ceremonial para: *In die Sancti Iacobi, ad missam officium*, y los incipits (sin música) de las siguientes piezas: introito *Ihesus vocavit* (CC f. 118r), gradual *Misit Herodis* (CC f. 119r), los aleluyas: *Sanctissime apostole* (CC f. 119r), *Hic Iacobus* (CC f. 119r) y *Vocavit Ihesus* (CC f. 119v), y dentro de la rúbrica *In tempore paschalis* otro aleluya: *In die resurrectionis*, y los trectos (*vacante alleluia, tractus*): *Iacobus in vita sua* (CC f. 115v) y *Vocavit Ihesus ad se* (CC f. 114v), una prosa de incipit ilegible en el microfilm (¿caso *Gratulemur et letemur?*, CC f. 119v), el ofertorio *Ascendens Ihesus in montem* (CC f. 121r) y la comunión *Ait Ihesus* (CC f. 122r).

⁷⁴ Inicialmente el mismo musicólogo citó este misal como procedente de la iglesia St-Jacques-la-Boucherie, también de París, pero cita las conclusiones de Christopher E. Hohler y se desdice en la reseña de un libro, atribuyéndolo a la iglesia de Saint-Jacques-du-Haut-Pas (en el número 252 de la rue St. Jacques, calle donde simbólicamente inicia el peregrino parisino su Camino. Michel Huglo, «André Moisan. — *Le Livre de saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle. Étude critique et littéraire*. Paris, Champion, 1992», *Cahiers de civilisation médiévale* 148, n.º 4 (1994): 388.

⁷⁵ Huglo, «The origin of...», 200; y Huglo, «Les pièces notées...», 111.

⁷⁶ Santiago Ruiz Torres, «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 82. Parece que sólo algunas piezas como *Gaudeat plebs gallicianorum* (CC, f. 103v-104r) se siguieron empleando en el oficio de la traslación del apóstol, del 30 de diciembre. *Ibid.*, 95.

⁷⁷ «Jacobi. James the Greater, Apostle». Debra Lacoste y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <http://cantusindex.org/feast/14072500>; y los resultados de la búsqueda «Jacobi» en la base de datos: «Musica Hispanica: Spanish Early Music Manuscripts Database». Carmen Julia Gutiérrez, Raquel Rojo Carrillo, Santiago Ruiz y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, http://musicahispanica.eu/feasts?name=Jacobi&field_feast_code_value=&nid=All.

⁷⁸ Aleluya *Sanctissime apostole Jacobe* (Cantus ID g03290) Aleluya en sol auténtico, muy similar al notado en el Calixtino (f. 119r): [GB-Lbl Harley 4951, f. 276r], acceso el 14 de enero de 2021, https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4951_f276r. El gradual donde aparece esta adición posterior procede de Moissac y hoy está en Londres.

posteriores de la Península⁷⁹ (una de ellas es la concordancia textual pero no melódica ya mencionada entre un responsorio y una antifona: *Alme perpetui luminis*⁸⁰; otra, el himno *O lux et decus Hispaniae*⁸¹; y la tercera, la antifona: *Honorabilem eximii patroni nostri*⁸²).

En este punto del camino en que habremos descubierto que las copias directas conocidas de la música del Calixtino son escasísimas y que su difusión posterior parece haber sido casi nula, los indicios de que su repertorio fuera realmente interpretado se restringen aún más al conocer el dato sorprendente de que el código no muestra apenas señales de uso.⁸³

IV. ASPECTOS INTERPRETATIVOS QUE CONSIDERAR ANTES DE CANTAR

IV.1. La práctica y la transmisión de estos repertorios en el s. XII

IV.1.1. Sobre la transmisión de aquellos repertorios

La transmisión de la música había sido oral, por supuesto desde muchos siglos antes de la aparición de la notación musical, pero siguió siendo fundamentalmente oral aún mucho tiempo después de esta, y seguramente así era aún en tiempos del Calixtino.

Igual que del texto bíblico no se puede cambiar ni una coma, así parece que la tradición oral transmitió la música litúrgica, como obras cerradas con un nivel de detalle apabullante. Una misma pieza notada con neumas primigenios, muy precisos, en manuscritos alejados geográfica y

⁷⁹ Concretamente, en dos antifonarios portugueses de la catedral de Braga, del *Arquivo da Sé*, de principios del s. XVI: [P-BRs Ms. 028] y [P-BRs Ms. 034], y en un breviario, quizás de Lugo, del s. XIII: [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s.].

⁸⁰ Antifona *Alme perpetui luminis* (*Cantus ID a00194*). Responsorio en re auténtico [P-BRs Ms. 028, f. 105r-v] (<http://pemdatabase.eu/image/86008>), y [P-BRs Ms. 034, p. 276-277] (<http://pemdatabase.eu/image/84974>). Acceso a las referencias citadas en esta nota: el 14 de enero de 2021.

⁸¹ Himno *O lux et decus Hispaniae* (*Cantus ID a00193*) Antifona en mi auténtico, muy similar a la notada en el Calixtino (f. 112v): [P-BRs Ms. 028, f. 105v-106r] (<http://pemdatabase.eu/image/86009>) y [P-BRs Ms. 034, p. 278-279] (<http://pemdatabase.eu/image/84967>). Aparece sólo el íncipit en [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s., f. 131r]. Acceso a las referencias citadas en esta nota: el 14 de enero de 2021.

⁸² *Honorabilem eximii patroni nostri*, Antifona sólo encontrada referenciada en la base *Musica Hispanica*, en la fuente [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s., f. 131r], y únicamente su íncipit, acceso: el 14 de enero de 2021, <http://musicahispanica.eu/chant/38307>. También aparece en los fragmentos de un antifonario de Sigüenza del año c. 1100 sobre los que trata el artículo: Ruíz Torres, «New evidence...», 81. Este mismo artículo lista otras dos piezas muy difundidas en la península a partir del s. XIII: la antifona *Apostole Christi Iacobe* (CC, f. 111v) y el invidatorio *Venite omnes Christicole* (CC, f. 105v).

⁸³ Esto resulta de las observaciones directas realizadas por Manuel Díaz y Díaz citadas por Michel Huglo. En Huglo, «Les pièces notées...», 110.

temporalmente, incluso con notaciones distintas, aparece con melismas casi idénticos en los que se respeta el detalle de sus notas (largas, cortas, fluidas, vibradas...). Teniendo en cuenta la cantidad de horas diarias dedicadas al culto, y, por tanto, al canto, dentro de las comunidades religiosas, y el grado de precisión que la tradición oral alcanzaba, podemos deducir el cuidado absoluto que tuvo la transmisión oral del repertorio, y el valor indecible de dicho repertorio tanto para sus intérpretes como para la posible audiencia que lo recibiera. Y lo podemos extrapolar en el tiempo, al menos hasta la época del Calixtino, visto que los neumas, aunque más sencillos, siguen codificando una vibración e incluso algún sonido lento en el mismo punto de la fórmula en que lo hacían los neumas más precisos (*cf.* subapartado V.2).

En el capítulo sexto del tratado anónimo del s. XIII «*Summa Musicae*»⁸⁴, titulado «Sobre los neumas del canto ordinario, qué son y para qué fueron inventados»⁸⁵, tras haber descrito los distintos neumas, el autor añade:

Pero un canto se conoce [se aprende] todavía de manera menos perfecta [más imperfecta] a través de estos signos [neumas], y nadie puede aprenderlo sólo con el apoyo de los neumas escritos [*per se*], sino que es necesario el escuchárselo con frecuencia a otra persona y aprenderlo a través de una larga práctica. Y es por esto que la práctica de este canto tomó su nombre^{86, 87}.

Este tratado apunta la problemática nacida con la escritura: la limitación y, por tanto, la imperfección de lo transcrito con respecto a la complejidad del mensaje original, y, a falta de un modelo sonoro vivo, la necesidad de una interpretación posterior que «complete» los detalles no especificados por la notación, aunque esto ya deba depender de la sensibilidad y del bagaje del intérprete. En cualquier caso, nos interesa el dato de que en el s. XIII aún no concedían un valor muy grande al manuscrito, y sí lo concedían a la práctica y a la repetición de un modelo.

⁸⁴ El texto original de este tratado del s. XIII se puede encontrar en la ya citada base *Thesaurus Musicarum Latinarum* («Perseus and Petrus. Summa musicae»). Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM_TEXT.html; y en: Christopher Page, ed., *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 139-211, que también incluye su traducción al inglés (pp. 45-138).

⁸⁵ «*De notulis cantus usualis, que sint et ad quid invente*». *Ibid.*

⁸⁶ En el primer capítulo del tratado se propone, como etimología de la palabra «música», sílabas sueltas de la frase «*muniens usu canentem*» («que refuerza al cantante con la práctica»). Page, *The Summa Musicae...*, 51 (inglés); 143 (latín).

⁸⁷ *Sed cantus adhuc per bec signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur, et propter hoc huius cantus nomen usus accepit. Etymologice vero bene dicitur musica quasi «muniens usu canentem»*. Textos extraídos de la base TLM, y traducidos del inglés, Page, *The Summa Musicae...*, 65-66. Agradezco mucho a Xavier Mata Oroval su ayuda con el latín de este pasaje y del que sigue.

IV.1.2. *Sobre las prácticas extempore entonces manejadas*

En el mismo tratado, «*Summa Musicae*», se discute el problema recurrente de la diferencia entre las figuras del *musicus* y del *cantor*.

Por lo ya dicho hasta aquí, toda persona perspicaz tiene clara la diferencia entre *musicus* y *cantor*. Todo *musicus* es un *cantor*, pero no al contrario, pues el *cantor* que es *musicus* tanto teórico como práctico [intérprete], está en esta parte [entra dentro de esta categoría de *musicus*]; pero un *cantor* que no es *musicus* no debe ser llamado *practicus* [intérprete] si no es apropiándose del término [usurpándolo], porque se tiene por *practica* proceder según el método de la teoría precedente [...] ¿Con quién podríamos comparar a un *cantor* falto de arte sino con un borracho que se propone ir a un lugar [intentando encontrar su camino] o con un ciego que quiere azotar a un perro?⁸⁸

Este problema, candente al menos desde tiempos de Boecio, nos da pie a hablar de las prácticas *extempore* o de contrapunto improvisado características de la Edad Media, y, concretamente, sobre el *organum* en tiempos del Calixtino. Para realizar este tipo de ejercicio debemos formarnos como *musicus*, pues son necesarios: por un lado, un conocimiento profundo del texto cantado, de la modalidad, de las reglas del contrapunto, de la interválica, de la retórica (tan estudiada en aquella época, incluida como estaba dentro del *trivium*, gracias a la cual se podrá estructurar el discurso de la voz improvisada)..., y, por otro lado, una maestría vocal importante para poder afinar con las otras voces según un temperamento concreto, ajustando vocales para empastar armónicos, al mismo tiempo que se improvisa la *vox organalis*, emitiéndola con el instrumento bien a punto a pesar de estar creándola *in situ*, etc.

Sobre cómo realizar un *organum* versan varios tratados, como el *Ad organum faciendum* (conocido como «Tratado de Milán», de principios del s. XII)⁸⁹ y el tratado *Ars organi* (conocido como «Tratado del Vaticano», también del s. XII)⁹⁰. En ambos se muestran contrapuntos posibles para «organizar»

⁸⁸ *Ex iam dictis diligenter intuenti patet differentia inter musicum et cantorem. Omnis enim musicus est cantor, sed non e contrario. Cantor enim qui est musicus et theoreticus et practicus est in hac parte; cantor vero qui non est musicus nec etiam dici debet practicus, nisi nomine usurpato, quia practica tenetur procedere secundum preceuntis theoretice rationem, [...] Cui ergo cantorem artis expertem comparare poterimus nisi ebrio versus locum propositum eunti, vel ceco alicui canem verberare volenti?* Textos extraídos de la base TLM, y traducidos del inglés, Page, *The Summa Musicae...*, 55.

⁸⁹ Milan, Biblioteca Ambrosiana, M.17.sup. Edmond de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (Paris: V. Didron, 1852), 226-243. Texto consultable en: «Anonymous. Ad organum faciendum». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, https://chtml.indiana.edu/tml/9th-11th/ADOREFA_TEXT.html.

⁹⁰ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottob.* lat. 3025, f. 46r-50v. Irving Godt y Benito V. Rivera, «The Vatican Organum Treatise: A Color Reproduction, Transcription, and Translation», en *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, ed. por Luther Dittmer (Henryville: IMM, 1984), vol. 2, 293-345/11. El texto del tratado y los ejemplos musicales transcritos se pueden consultar en: «Anonymous. Ars organi». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, <https://chtml.indiana.edu/tml/12th/ARSORG>.

un salto en la *vox principalis*, en general por movimientos contrarios y llegando a una consonancia (de octava, quinta, cuarta o unísono). El primero se limita a mostrar diseños de nota contra nota, cuya aplicación directa vemos en los *conducti*. El segundo hace un catálogo de fórmulas melódicas posibles con las que organizar un mismo salto en la *vox principalis* partiendo de un intervalo dado entre ambas voces (siempre consonante en estos ejemplos, sea de quinta, octava o unísono). En total muestra más de 250 ejemplos, contemplando 31 contextos contrapuntísticos distintos. Trataremos de nuevo sobre esta práctica y este tratado en el apartado VI.

IV.2. ¿Qué *vocalidad*?

En un valioso artículo, «The Silence of Medieval Singers»⁹¹, Katarina Livljanic y Benjamin Bagby, sus autores, citan distintas fuentes de las que se podrían concluir prácticas, técnicas y hasta estéticas vocales y exponen de forma razonada la imposibilidad de conocer a ciencia cierta cómo era la *vocalidad* medieval. No obstante, extraen conclusiones muy certeras de ciertos indicios como es un texto en el que Bernardo de Claraval (s. XII) critica la forma de cantar de algunos de sus contemporáneos: «el oficio no se puede cantar como criaturas vagas, dormidas o aburridas, ni ahorrando voz, ni comiéndose la mitad de las palabras u omitiéndolas todas, ni con voces rotas o débiles, ni cantando a través de la nariz o con ceceo afeminado... sino con voces proyectadas con resonancia viril y devoción, dignas del Espíritu Santo»⁹². Lo que estos dos intérpretes e investigadores concluyen de estas palabras es muy revelador: el *cantor* debe cantar con voz resonante, clara en la pronunciación del texto, que logra mover las vocales a través de un melisma de forma precisa, sin cambiar su color... Es decir, con una voz bien trabajada.⁹³ Ciertamente, el canto de fuentes como el Calixtino, tanto su monodia como de su polifonía, requieren un buen control técnico de la voz, y, por tanto, una voz bien «encarnada». En varios de los *organa* de este manuscrito, la *vox organalis* alcanza la extensión de la 12.^a y la 13.^a, y el *ambitus* del *cantor organista*, si éste se unía a la *schola* en la monodia de la misma pieza, llega a alcanzar las dos octavas.⁹⁴ En el año 819, el monje germano Rabanus Maurus, hablaba de la voz ideal del *cantor* y del *lector* en estos términos: «Por otro lado, la voz perfecta es alta, clara y suave»⁹⁵, «llena de energía viril»⁹⁶.

⁹¹ Benjamin Bagby y Katarina Livljanic, «The Silence of Medieval Singers», en *The Cambridge History of Medieval Music*, ed. por Mark Everist y Thomas F. Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

⁹² *non pigri, non somnolenti, non oscitantes, non parcentes vocibus, non praecedentes verba dimidia, non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus, muliebre quidam balba de nare sonantes, sed virili, ut dignum est, et sonitu, et affectu voces sancti spiritus depromentes.* Bernardo, *Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis: Sermones in Cantica Canticorum* (París: Oeniponte, Libreria Academica Wagneriana, 1888), 394.

⁹³ Bagby y Livljanic, «The Silence of Medieval Singers...», 219.

⁹⁴ Éste es el caso del *organum* sobre el responsorio *O adiutor*, con una extensión de 15.^a (su monodia aparece notada en el f. 110r y su polifonía entre los ff. 217r-v).

⁹⁵ *Perfecta autem vox est, alta, clara et suavis.* Rabanus Maurus, *Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi, Opera omnia* (París: Bibliothecae Cleri Universae, 1851), 362 [dentro del capítulo titulado *De psalmis*].

⁹⁶ (...) *plena succo virili.* *Ibid.*, 364 [dentro del capítulo titulado *De lectionis*].

Los etnomusicólogos hablan hoy del *chant long*, un término que acuñó Constantin Brăiloiu para referirse a un estilo de melodías ornadas, libres de ritmo, con notas mantenidas sobre ciertos grados de la escala a modo de cuerdas de recitación, puestos en valor por vibraciones, adornos y fórmulas melódicas en torno a ese sonido central, cantadas con voz plena y emisión continua. Rara vez son acompañadas estas melodías por un *ison* constante y cualquier armonización las distorsionaría.⁹⁷ Precisamente quienes interpretan aún hoy este *chant long* son cantantes de tradición oral que no leen música, y quizás constituyan nuestros referentes sonoros más cercanos para imaginar la *vocalidad* en la Edad Media, y seguramente también, la práctica del canto litúrgico.

V. ETAPA DE PROFUNDIZACIÓN

Habiendo esclarecido el propósito de la factura del código (apartado III), y tras lo referido sobre la práctica musical en su época (apartado IV), podremos, a continuación, profundizar nuestras observaciones preliminares. La búsqueda tan exhaustiva de concordancias dentro y fuera del código (subapartado II.2), y anteriores y posteriores a él (subapartado III.2), tenía por objeto, por un lado, conocer mejor el origen, la composición y la difusión de su música, y, por otro, intentar dilucidar la *vocalidad* que hay detrás de sus neumas.

V.1. Recapitulación del repertorio codificado: ¿reciclado, *ex novo* o *contrafactum*?

Hemos visto que el repertorio del código es de tres tipos: el reciclado directamente del gregoriano o de tropos más modernos (*cf.* notas 29 y 30); el que, cambiando el texto para dedicarlo a Santiago, contrahace piezas preexistentes (tal vez algunas aún no detectadas) o fragmentos de ellas, ya sean gregorianas o más modernas —con origen borgoñón o aquitano— (*cf.* nota 31); y el que se ha compuesto expresamente para el código —dentro del cual tiene cabida casi toda la polifonía—. La extensión de estos dos últimos tipos de repertorio nos es desconocida, puesto que algunas de las piezas consideradas como «de nueva composición» podrían revelarse más adelante *contrafacta* de modelos aún no descubiertos.

Hemos visto también que el tipo de transmisión de estos repertorios en aquella época era fundamentalmente oral, y que, sin embargo, estas piezas son casi todas composiciones nuevas —si no totalmente, en gran parte—, creadas para ornar una nueva liturgia. Esto otorga un valor muy importante al manuscrito que nos las transmite —ya no sólo destinado a conservar e informar, sino, principalmente, a ser leído—, de ahí que debamos prestar tanta atención a la información codificada por la notación, intentando desentrañar el máximo posible de detalles; pero conviene tener presente,

⁹⁷ Dominique Vellard, «Apports de l'ethnomusicologie dans la définition de la monodie liturgique», en *L'Art du chantre carolingien*, ed. por Christian-Jacques Demollière (Metz: Éditions Serpenoise, 2004), 151-153.

por un lado, que esta notación no es suficiente (así se especificaba en la *Summa Musice*, como hemos visto anteriormente⁹⁸) y que, por otro, muchas de estas piezas son quimeras que contienen gran cantidad de fórmulas conocidas del repertorio del *cantor*, y muchas melodías, quizás nuevas, pero comunes a las de otras piezas del mismo modo dentro del código. A un *cantor* que tuviera que aprenderlas no le costaría mucho memorizarlas, ni le resultarían tan «nuevas» a un peregrino que llegara a Santiago. El solo detalle de dejar fórmulas sin terminar de escribir indica esa familiaridad del *notator* (y del *cantor* entonces) con parte del repertorio notado.⁹⁹

Sondeando otras fuentes en busca de concordancias, hemos encontrado: manuscritos anteriores con piezas que luego serán recicladas en el Calixtino (*cf.* notas 29 y 30); manuscritos contemporáneos y posteriores al Calixtino con piezas comunes (manuscritos de Ripoll, Braga, Lugo, Sigüenza o Moissac, *cf.* notas 70 y 79-82); manuscritos de varias procedencias que contienen las piezas que sirvieron como modelos para las contrahechuras detectadas (*cf.* nota 30), incluido un ejemplo de concordancia polifónica (*cf.* nota 44). No hemos encontrado rastro de manuscritos con notación más tardía que reproduzcan el repertorio del Calixtino, y sí algunos manuscritos contemporáneos que contienen una notación neumática similar (*cf.* notas 50-52).

Sondeando la propia fuente del Calixtino, hemos encontrado también algunas concordancias internas. Por un lado, piezas que se copian varias veces a lo largo del *Codex*¹⁰⁰, y por otro, piezas con fórmulas similares y no necesariamente prestadas de otros repertorios (*cf.* nota 38).

Todo este material —muy extenso y, sin embargo, incompleto— nos servirá para valorar la información que los neumas catalogados ofrecen sobre el gesto vocal.

V.2. Profundizando en las observaciones sobre la notación musical

Para comparar entre sí el repertorio de concordancias listadas anteriormente, el próximo paso será escribir, superpuestas, las distintas fuentes de cada pieza. Un trabajo de este tipo se ha realizado, en nuestro caso, sobre catorce de estas piezas, para las que se han llegado a comparar hasta siete fuentes

⁹⁸ *Cf.* nota 87 y párrafo relacionado.

⁹⁹ Otro indicio de la importancia dada a la práctica y a la oralidad está en los pocos bemoles marcados, que aparecen en tan solo once piezas (monódicas: 5 en *Tritus*, 1 en *Protus*, 1 oscilante entre *Tritus* y *Tetrardus* —con *finalis* en C—; polifónicas: 2 para evitar un tritono fa-si, 2 que juegan entre modos de fa-sol —con *finalis* en C—), o el que se escriban sobre *finalis* de la y de do, algunas piezas en *protus* y en *tritus* en las que se juega con su modalidad, aunque dicho juego no se llegue a especificar con bemoles, *cf.* nota 33.

¹⁰⁰ El aleluya *Vocavit Ihesus* (119r, 218v en *organum*, y 221v, esta última copia en griego), fragmentos del introito *Ihesus vocavit* (f. 118r) copiados dentro de su tropo *Ecce ad est nunc Iacobus* (ff. 133r-134r) y las monodias del primer libro que aparecen en el apéndice como voz inferior o *principalis* de las polifonías, *i. e.* los *conducti*: *Iacobe Sancte tuum* (ff. 131r y 215v) y *Regi perbennis glorie* (ff. 139r-v y 216v), el tropo de Kyrie *Rex immense* (ff. 134r-v y 218r), y los *organa* de los responsorios, el aleluya y el gradual (*cf.* nota 21).

distintas. Sirva como ejemplo la comparativa entre varias fórmulas modales recicladas dentro del gradual *Misit Herodes* según notadas en fuentes de St. Gall (de entre los siglos IX y XI) y en el Calixtino. Este gradual es resultado de un conjunto de fórmulas típicas del V^o modo, a las que se ha incorporado otra característica del II^o modo. Para reconstruirlo han sido necesarios seis graduales distintos.¹⁰¹

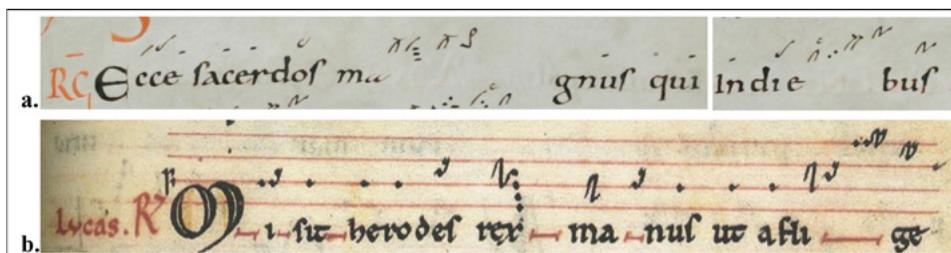


Figura 17. Confrontando las fórmulas modales de la monodia del Calixtino con notaciones anteriores (I).
a. Inicio del *Gradual* de V^o modo: *Ecce sacerdos magnus, qui in diebus*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 44 (final del s. IX); **b.** Inicio del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

Analizando las tres **Figuras 17, 18 y 19**, vemos cómo hay pocas conclusiones definitivas que extraer. En la **Figura 17** vemos que la melodía antigua de la fórmula parece respetada, pero en el Calixtino no vemos indicios de ritmo (de sonidos rápidos y lentos), bien detallado en St. Gall.

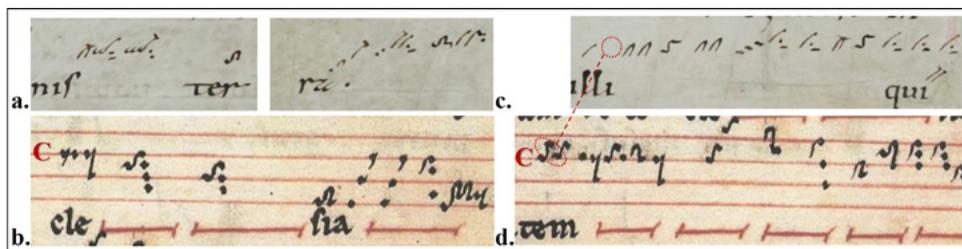


Figura 18. Confrontando las fórmulas modales de la monodia del Calixtino con notaciones anteriores (II).
a. Coda del *Gradual* de V^o modo: *Viderunt omnes*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 40 (final del s. IX); **b.** Coda del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r; **c.** Fórmula dentro del verso del gradual: *Ecce sacerdos magnus, qui in diebus*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 44 (final del s. IX); **d.** Fórmula de V^o modo dentro del verso del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

¹⁰¹ Graduales de V^o modo: *Ecce sacerdos magnus*; *Viderunt omnes*; *Tribulationis cordis*; *Christus factus est*; *Adiuuabit eam Deus*. Y el gradual de II^o modo: *Angelis suis*.

En la **Figura 18** observamos cómo los *quilismae* en St. Gall (**a**) son obviados en el *Calixtinus*, donde aparecen sustituidos por un *pes* —sin vibración— (**b**), y que los *pressus* notados en el *Calixtinus* se corresponden con *clivis* que empiezan a la misma altura de la última nota del neuma anterior, es decir, repercutiendo al unísono (**a** y **c**), o con otro *pressus* (**a**). De esta figura se podría deducir que los dos *pedes* consecutivos en (**d**) podrían corresponder a cuatro sonidos lentos ascendentes. No se ven otros intentos de codificar un ritmo.

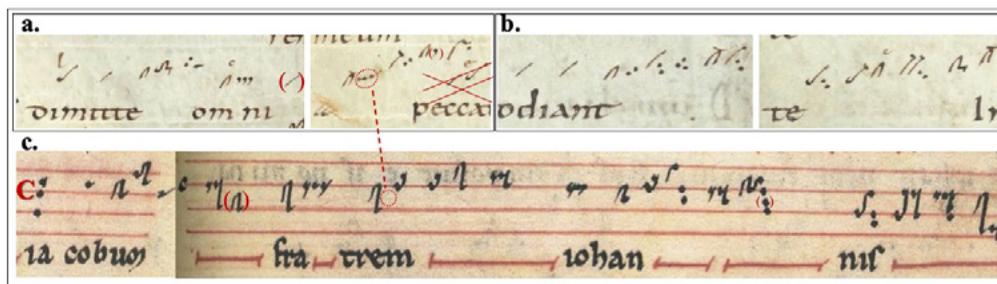


Figura 19. Confrontando las fórmulas modales de la monodía del Calixtino con notaciones anteriores (III).

a. Fórmula del verso del gradual de Vº modo: *Tribulationis cordis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 68 (final del s. IX); **b.** Fórmula del gradual de IIº modo: *Angelis suis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 376, p. 64 (mediados del s. XI); **c.** Fragmento del verso del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

En este último ejemplo, **Figura 19**, las correspondencias de los *pressus* del *Calixtinus* (**c**) se establecen con dos *trigones* (**a** y **b**), un *pressus maior* (**a**) y dos *clivis* precedidas por un unísono (**b**). Además, vemos un ejemplo típico de evolución de un *quilisma* (**a**), con la que desaparece la vibración y sólo se conservan los sonidos largos del mismo (el que lo precede y el de llegada).

Este mismo gradual, *Misit Herodes*, fue copiado en el manuscrito de Ripoll y en él aparecen todos los *pressus* menos uno, el del final de la coda, y se añade uno más, en el lugar de la *clivis* situada en el centro de la **Figura 18.d** (que aparece en nuestro catálogo como **Figura 11.j***) lo que podría darnos pie a pensar que esa *clivis* de trazo diferente se corresponde con un neuma lento.¹⁰² De otras confrontaciones entre concordancias podremos proponer, por ejemplo, que el neuma de la **Figura**

¹⁰² Comparando las otras seis piezas copiadas en ambos manuscritos, observamos que las vibraciones descendentes suelen coincidir, ya sea como *pressus*, ya sea como repercusiones al unísono. Además, la versión de Ripoll incluye más *liquescentiae* (por ejemplo, en la prosa *Clemens servulorum*, Ripoll, f. 32r-v; CC f. 123r) y más *quilismae* (neumas, como vimos, casi ausentes en el Calixtino), estos últimos en lugares no previsibles al fijarnos en la notación del Calixtino, lo que, entre otros, da pie al musicólogo Juan Carlos Asensio a afirmar que el modelo de Ripoll fue otro. Cf. Asensio Palacios, «Ripoll & Compostela...», 75.

12.u quizás corresponda a un *salicus* o a un *quilisma* (*i. e.* con una vibración intermedia)¹⁰³, y de la observación de las dos fuentes de Nevers con notación asimilable a la del *Calixtinus* (*cf.* notas 50-52) ya vimos que sólo podemos confirmar la ausencia de neumas ascendentes que contienen claramente una vibración. Igualmente, las comparaciones entre concordancias internas del *Calixtinus* son poco concluyentes.

Y de entre todo el resto de observaciones poco concluyentes, sólo resaltaría que algunos de los neumas que hemos clasificado como «notados por otra mano distinta a la principal» (a falta de cotejar si hay raspaduras en el manuscrito) parecen también coherentes con un intento de codificar un ritmo lento.

El mismo problema de lo poco sistemática que es la transcripción del *pressus* lo encontramos en todos los ejemplos estudiados, tanto en los modelos de *contrafacta* como en las concordancias. En general, en el lugar del *pressus* aparecen una vibración o una repercusión al unísono, pero no es uniforme la forma de representarlas, ni siquiera por un mismo *notator*, que en un mismo manuscrito puede llegar a transcribir distinto el mismo neuma dentro del mismo melisma de una misma pieza que se canta (modificando algo su texto) en dos fiestas litúrgicas diferentes.¹⁰⁴ En todo caso, está claro que buscan expresamente codificar ciertos pasajes caracterizados por un gesto vocal «distinto» sobre una misma altura, sin saber muy bien cómo notarlos. Encontramos con frecuencia estos *pressus* en los finales de frase, señalando una tensión —en general de intervalo de segunda— con la cuerda en la que resuelven. Este gesto vocal «distinto» en la penúltima nota de la frase se perpetúa en la práctica de la Escuela de Notre Dame. Surge idéntico interrogante sobre cómo interpretar la *longa florata* de ese gran repertorio —de gesto asimilable al del *pressus* del *Calixtinus*—, si vibrada (y en este caso, con qué tipo de vibración a nivel fonatorio) o repercutida (¿con golpes de glotis, con modulación de frecuencia acompañada por un pulso de aire con mayor presión?)¹⁰⁵.

La definición que da el tratado *Summa Musicae* de este neuma no esclarece mucho: «*Pressus* viene de *premendo*, presionando; el menor [*pressus minor*] contiene dos notas, y el mayor [*pressus maior*], tres, y siempre debería interpretarse de manera uniforme y rápida»¹⁰⁶. A partir de esta definición y de las grafías de este neuma en distintas épocas y notaciones, el musicólogo Timothy McGee no logra mayor

¹⁰³ Así, por ejemplo, al comparar la antífona *Honorabilem eximii* (CC, f. 105r) con el ejemplo publicado en Ruiz Torres, «New evidence...», 81; de un antifonario de Sigüenza del año c. 1100, en notación aquitana, con varios *quilismae*.

¹⁰⁴ Es el caso, por ejemplo, del invitatorio: *Regem regum*, copiado dentro de un breviario alemán, de Würzburg, del s. XII, hoy en Londres (GB-Ob Laud Misc. 284), para la fiesta de los Santos Inocentes (f. 14r) y de Todos los Santos (f. 85r).

¹⁰⁵ Sobre esta cuestión será interesante consultar la descripción que ofrecen los tratados medievales de los ornamentos vocales cadenciales: *morula*, *tremula* y *procelaris*. *Cf.* Timothy J. McGee, *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 54-55 y 68-69.

¹⁰⁶ *Pressus dicitur a premendo, et minor continet duas notas, maior vero tres, et semper debet equaliter et cito proferri.* (*Summa Musicae*, cap. 6). Indiana University, «Perseus and Petrus. Summa musicae».

conclusión que ésta: «el *pressus* contiene una repercusión articulada y una inflexión de altura»¹⁰⁷, y lo incluye dentro de un grupo de neumas y ornamentos de *vocalidad* similar: «[l]a pulsación, ya sea con las notas separadas o conectadas, se empleaba en la interpretación de los neumas: *quilisma*, *pressus*, *morula*, *tremula* y *strophba*, y se combinaba con la repercusión que comienza muchos de los ornamentos»¹⁰⁸. La cita que sigue se vuelve ahora aún más pertinente, pues aún la dificultad de definir y de entender el sonido para intérpretes de hoy y de entonces:

La comprensión del sonido vocal, la articulación y la técnica está siempre unida al sentir del lector con respecto a cómo debería sonar la voz, a su bagaje vocal (en el caso de los intérpretes, a su formación vocal y a su experiencia), y a aquellas preferencias formadas por la cultura musical y las expectativas de hoy. Cantantes de todo tipo —ya sea con formación clásica, tradicional o popular— y también los no cantantes, reaccionarán de forma distinta ante los textos que describen la voz.¹⁰⁹

Todo lo anterior para concluir la gran dificultad de un intérprete de hoy y de entonces a la hora de codificar y decodificar, y de definir verbalmente un gesto vocal, tan sujetos a la sensación y la práctica, y a la subjetividad. Sin embargo, cuando un intérprete reconoce el principio de una fórmula modal en un manuscrito, instintiva o automáticamente, la esculpe o la modela según el patrón rítmico que tiene archivado en su memoria, sin olvidar un solo gesto vocal a pesar de que no esté escrito, tal es la fuerza de la memoria; y esta fuerza se ve enormemente amplificada si el canal principal de aprendizaje de esa fórmula fue oral. Esto mismo se aplica al *Calixtinus*, donde de forma casi infalible han sido copiadas todas las vibraciones en movimientos descendentes de las fórmulas modales reconocibles, que son de los pocos gestos vocales que sí parece precisar de manera inequívoca esta notación —junto con *liquescentiae* y *oriscus*, y estos últimos siempre al final de un neuma, al unísono del sonido anterior—. Probablemente —y quizás sin ser consciente de ello—, el intérprete cantará estas fórmulas siguiendo el patrón memorizado, y sospecho que esto mismo podía ocurrirle a un *cantor* del s. XII, mucho más cercano temporalmente y por su práctica, a los repertorios notados por primera vez en el s. IX. De ahí el interés de ver cómo aparecían copiadas estas mismas piezas del *Calixtinus* en otras fuentes contemporáneas y posteriores, y la frustración al comprobar que los ejemplos de estas copias son casi inexistentes. Habría sido muy revelador ver cómo los pocos gestos vocales claramente codificados eran notados por otras manos y cómo evolucionaban en el tiempo.

¹⁰⁷ It is possible to speculate that the “*pressus*” involves both articulated repercussion and a pitch inflection. McGee, *The sound of medieval song...*, 58.

¹⁰⁸ Pulsation, with the notes either separated or connected, was employed in the performance of *quilisma*, *pressus*, *morula*, *tremula*, and the *strophe* neumes, and it was combined with the repercussion that begins several of the ornaments. *Ibid.*, 119.

¹⁰⁹ The understanding of vocal sound, articulation, and technique is always linked to each reader’s sense of how the voice should sound, to his or her vocal background (in the case of performers, vocal training and experience), and to those preferences formed by today’s musical culture and expectations. Singers of all types — whether classically trained, traditional, or popular — and also non-singers will react in different ways to texts describing the voice. Bagby y Livljanic, «The Silence of Medieval Singers...», 212.

V.3. Profundizando en las observaciones sobre el repertorio polifónico

En una ponencia muy interesante sobre las prácticas *extempore* en la Edad Media y, hoy en día, en la música de los pigmeos centroafricanos, el musicólogo Leo Treitler se interroga sobre los límites —muy borrosos— entre lo oral y lo escrito; entre la composición, la memoria y la improvisación, en las músicas de tradición oral de hoy y de entonces, y, en concreto, sobre la polifonía.¹¹⁰ El proceso de creación de los *organa* parece apoyarse en el uso de fórmulas memorizadas que ornan esquemas contrapuntísticos concretos, y que manejaban los *cantores organistas* generando, cada vez, un resultado nuevo. Los ejemplos del ya mencionado tratado *Ars organi* confirman esta forma de «construir». Treitler cita a otro especialista en estos temas, Craig Wright, al hablar del tratado *Ars organi*:

El cantante está provisto de una reserva de frases almacenadas que puede evocar en función del movimiento melódico del *tenor* del canto llano. Una vez estas fórmulas musicales eran parte de la memoria auditiva del intérprete, potencialmente cualquier canto podía ser cantado *extempore* en *organum* a dos voces sin recurrir a un manuscrito polifónico.¹¹¹

De hecho, a partir del material del *Calixtinus*, podríamos elaborar un tratado de este tipo —más reducido, eso sí—. Aunque excede la extensión de este artículo, he aquí unos ejemplos posibles (**Figuras 20-22**) con algunas fórmulas para organizar un mismo salto de la *vox principalis* sin variar los intervalos entre las dos voces de partida y de llegada.

¹¹⁰ Leo Treitler, «Written music and oral music: improvisation in Medieval performance», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 113-134.

¹¹¹ *The singer is provided with a fund of stock phrases that can be invoked according to the melodic movement of the plainsong tenor. Once these musical formulae were part of the performer's aural memory, virtually any chant could be sung extempore in two-voice organum without recourse to a written polyphonic manuscript.* Treitler, «Written music...», 119; y éste, a su vez, cita: Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 336.

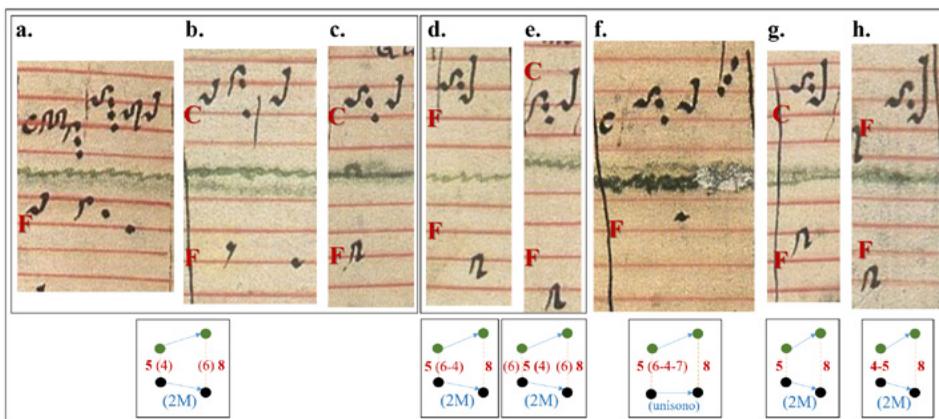


Figura 20. Cuando la *vox organalis* salta de la quinta a la octava de la *vox principalis*, ya se quede esta al unísono (f) o se mueva descendiendo un intervalo de segunda mayor (resto de ejemplos).
 a. (f. 217v); b. (f. 219r); c. (f. 217r); d. (f. 219r); e. (f. 217v); f. (f. 219v); g. (f. 217r); h. (f. 219v); i. (f. 219r)

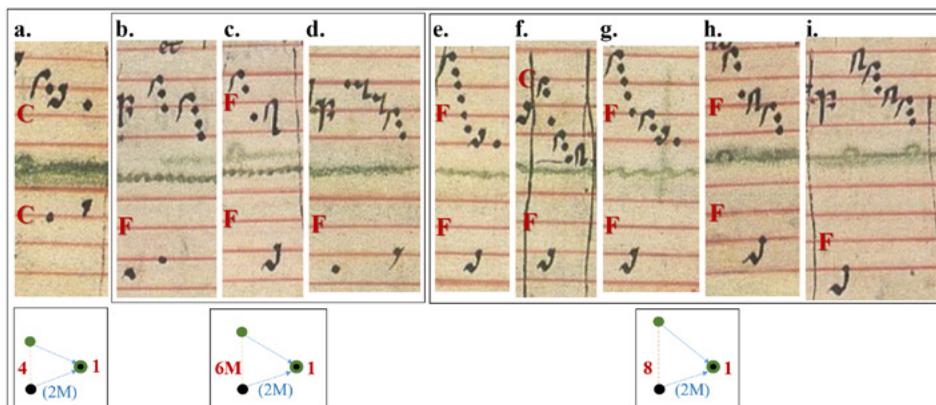


Figura 21. Cuando la *vox principalis* asciende una segunda mayor y la *vox organalis* desciende hacia el unísono desde la cuarta (a), la sexta mayor (b-d) y la octava (e-i). a. (f. 215v); b. (f. 217r); c. (f. 217r); d. (f. 219r); e. (f. 219r); f. (f. 219r); g. (f. 219r); h. (f. 217r); i. (f. 217r)

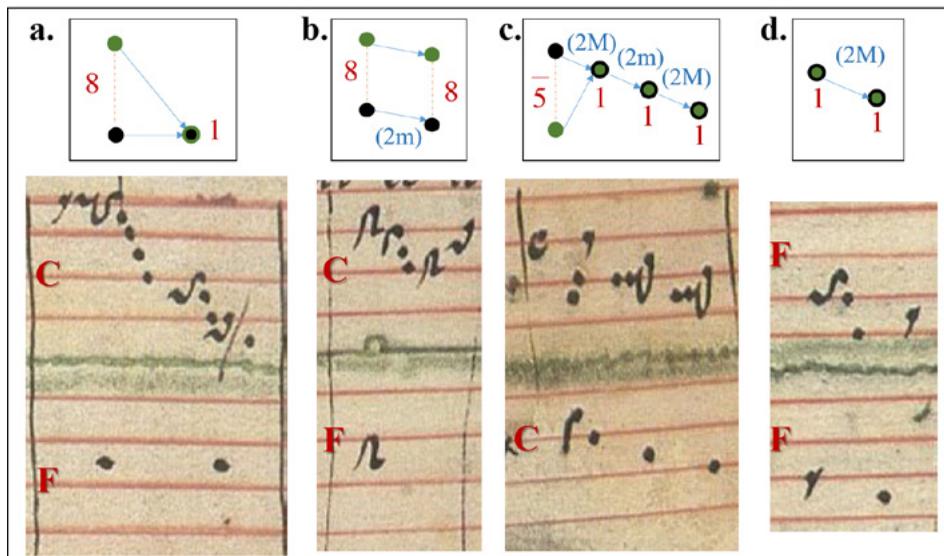


Figura 22. Cuando la *vox organalis* desciende hacia el unísono de la *vox principalis* desde la octava (a) y de cómo «organiza» movimientos estructurales de octavas paralelas (b) y de unísonos paralelos (c-d).

a. (f. 219r); b. (f. 217r); c. (f. 218v); d. (f. 214v)

Hemos visto que a lo largo de todo el apéndice polifónico se resuelven de manera similar saltos y frases semejantes entre sí (Figura 9) y se emplea una misma «gramática» en el contrapunto y la ornamentación melódica, tanto en los *conducti* como en los *organa*. Las figuras que siguen muestran otros patrones reconocibles, de cierre al unísono (Figura 23) y de «organización» de una bajada por grados conjuntos en la *vox principalis* (Figura 24).

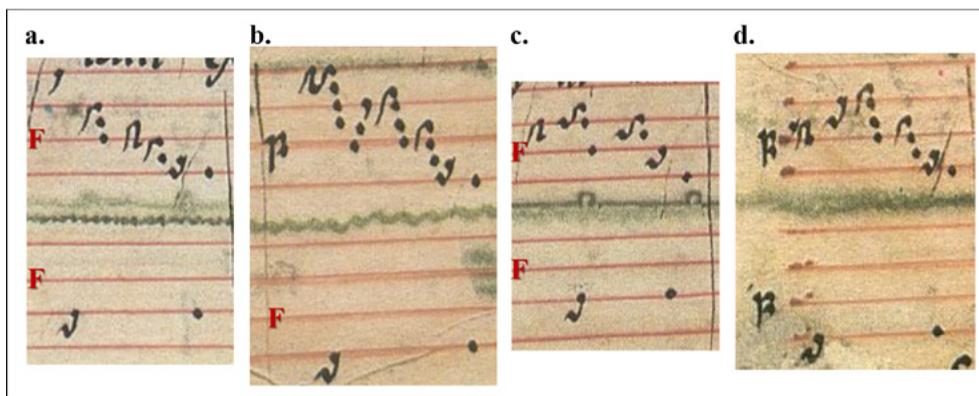


Figura 23. Distintos dibujos melódicos para «organizar» un mismo motivo en la *vox principalis*. a. (f. 217r); b. (f. 218v); c. (f. 217r); d. (f. 218v). Nótese el patrón distinto con el que se organiza este mismo motivo de la *vox principalis* en los ejemplos a, b y e de la Figura 7

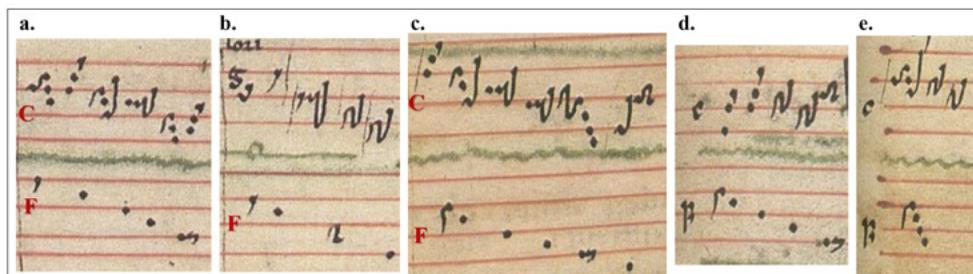


Figura 24. Distintos dibujos melódicos con exacto patrón de contrapunto (sucesión de octavas, precedidas por dos o tres notas empezando por la séptima) para «organizar» un mismo motivo en la *vox principalis*. a. (f. 217v); b. (f. 217v); c. (f. 218v); d. (f. 219r); e. (f. 219r)

Estas fórmulas melódicas, repetidas a modo de muletillas o recetas en estos *organa* —y también en los *conducti* iniciales— (Figuras 7, 8. b-c y 9), y los motivos recurrentes con los que resuelve el *organum* de una misma frase de la *vox principalis* (Figura 9, 23 y 24), reflejan un estilo personal o «de escuela», una práctica arraigada en el canto de polifonía *extempore*.

En los numerosos tratados sobre poesía y retórica que proliferaron en los siglos XII y XIII se tratan en detalle los ornamentos que el orador puede emplear para organizar y embellecer su discurso, que coinciden con los que empleará el *organista*. Dentro de las técnicas de embellecimiento

aparecen muchas figuras de repetición, como la *repetitio*, la *gradatio* o la *commutatio*.¹¹² En los capítulos xv y xvi de su *De mensurabili musica*, Juan de Garlandia (ca. 1240)¹¹³ describe diferentes *colores* que son procedimientos de repetición melódica utilizados en las voces superiores de los *organa* que ayudan a elaborar un pasaje musical «atractivo»¹¹⁴. Estos mismos recursos retóricos los advertimos en las polifonías del *Calixtinus*. El «*color in sono ordinato*» («la repetición de una nota, sea en un motivo que se mueve progresivamente dentro de un intervalo de quinta, sea en una sucesión de fórmulas paralelas») lo vemos en el ejemplo de la **Figura 24**; la «*florificatio vocis*» (se trata de la repetición de una o varias notas en un movimiento melódico «siempre por grados conjuntos y no disjuntos») la observamos en el ejemplo de la **Figura 7**;¹¹⁵ la «*repetitio ejusdem vocis*» («la repetición de la misma nota («voz») [o del mismo motivo] es el *color* que hace que un sonido [o un pasaje] desconocido se vuelva conocido; y gracias a este reconocimiento, la escucha será placentera») la encontramos en el ejemplo de las **Figuras 7, 9, 23 y 24**, ya no en una misma pieza sino repitiéndose a lo largo del repertorio polifónico del *Codex*; y la «*repetitio diversae vocis*» («un mismo sonido [motivo melódico] repetido en momentos distintos en voces distintas») ¹¹⁶, la reconocemos en el *conductus Ad superni*. Añade Juan de Garlandia: «Pon más *colores* que sonidos desconocidos y cuantos más *colores* haya, más conocido será el sonido, y si es conocido... más complacerá»¹¹⁷. Y así ocurre a lo largo de todo el apéndice, repleto de motivos repetidos que complacen al oyente y al intérprete justamente por resultarles reconocibles... Así, observamos la duplicación expresiva de un sonido para apuntar o subrayar un cierre (**Figuras 6. f-h y 9. e**), repeticiones y amplificación o variación de un ornamento (comparando entre sí los ejemplos de las **Figuras 7. a, 21. e-i, 22. a y 23. a-d**, en los que coincide el esquema contrapuntístico de cierre al unísono desde un intervalo de octava), y otras figuras retóricas.

Otra observación interesante es la de que el carácter de los *organa* parece adecuarse al contenido del texto, a veces más íntimo (en la entonación inicial de los responsorios *O adiutor* y *Huic Iacobo*, de alabanza y de lamentación), y en otros más solemne y grandioso (en el resto de *organa*, tanto de la

¹¹² Guillaume Gross, «Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste: un art de la magnificence», *P.U.F. Revue historique* 639, n.º 3 (2006): 616-622.

¹¹³ Tratado consultable en la base ya mencionada TML: «Johannes de Garlandia. De musica mensurabili positio». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html.

¹¹⁴ *Color* es la belleza del sonido o el fenómeno auditivo por el intermediario del cual el sentido del oído se complace. (*Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam*). *Ibid.*; y Gross, «Chanter en polyphonie...», 617.

¹¹⁵ Ambos ejemplos recuerdan a la figura retórica de la *gradatio*. Gross, «Chanter en polyphonie...», 622.

¹¹⁶ *In sono ordinato fit dupliciter, aut respectu unius secundum proportionum infra diapente [...]. In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et non disjunctis [...]. Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam [...]. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Ibid.*, 617-618 y TML.

¹¹⁷ *Pone colores loco sonorum proportionator[um] ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus. Et si fuerit notus, erit placens. Ibid.*, 618 y TML.

misa —el gradual, el aleluya, los tres *Benedicamus Domino* y los tropos de *Kyrie* y de *Benedicamus*—, como del oficio —los otros dos responsorios—. Este carácter queda determinado por el *ambitus* de la *vox organalis* (la amplitud de su registro) y este en relación con el *ambitus* de la *vox principalis*, así como por las disonancias que contiene.

Volvamos a la distinción que establecía la *Summa Musice* entre el *musicus* y el *cantor*. Del erudito monje alemán Hermannus Contractus (del s. xi) es la frase: «Canta en vano aquel cuya mente no concuerda con su voz»¹¹⁸. Y esta sentencia es válida en ambos sentidos, porque se debe controlar tanto el arte musical (el discurso improvisado y cantado, su ornamentación, su fluir, su texto...) como la propia voz, técnicamente, para poder responder con ella a lo que dispone la mente. Tres siglos después, el teórico belga Arnulf de St. Ghislain (ca. 1400) enunció que aquellos cantores con deficiencias en el instrumento que, sin embargo, manejan la teoría a la perfección entran en una categoría de músicos igualmente válidos que deben dedicarse a la enseñanza del arte musical.¹¹⁹ En cualquier caso, es evidente la importancia vital que tiene para un intérprete de hoy y de entonces conocer a fondo tanto la construcción musical como el material sonoro, y sobre esto versará nuestro último apartado.

VI. COROLARIO: UN POSIBLE MANUAL POR ETAPAS PARA ABORDAR LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL *CODEX CALIXTINUS*

Después de lo discutido en apartados anteriores, ¿cómo se podría abordar el proyecto de cantar las piezas de este códice? En cuanto a la monodía, si estamos en grupo, el proceso ideal pasará por que un intérprete haga el trabajo de «reconstrucción» de una pieza y, una vez maduras e integradas todas las decisiones y habiéndolas «puesto en voz», la transmita al grupo por tradición oral. De esta forma el proceso es mucho más orgánico: la gestualidad vocal y el texto se asimilan juntos, las voces se unifican naturalmente, y el repertorio mantiene su carácter vivo y oral. La lectura de manuscritos o de cualquier partitura, reduccionistas siempre, dificulta al intérprete salir del papel (o del pergamino).

¿Y en qué consiste ese «trabajo de reconstrucción» de quien va a transmitir la pieza? Pues en realizar todas las observaciones sobre el manuscrito y sobre la notación por las que hemos ido transitando a lo largo del artículo; en buscar modelos y concordancias; en interesarse por los entresijos particulares del propósito del manuscrito y por los indicios sobre la práctica de los cantores y su *vocalidad*; en estudiar a fondo, a través de la práctica cantada, la modalidad y sus fórmulas características...; y en tomar muchas decisiones interpretativas, fundamentadas en todo lo anterior, para lograr dar sonido

¹¹⁸ *Alioquin in vanum cantat, cuius mens voci non concordat*. Fragmento citado por Susan Rankin, «“Cantar con pulcritud”: la polifonía antes del Calixtino», en *El “Codex Calixtinus” en la Europa del siglo XII*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 150. El tratado *Musica*, de Hermannus Contractus, se puede consultar en la base TML: «Hermannus Contractus. Musica». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HERMUSE>.

¹¹⁹ McGee, *The sound of medieval song...*, 21 y 164.

a una pieza del *Codex* y, más tarde, proponérsela a sus compañeros (eso sí, el resultado siempre será producto de un proceso inevitablemente subjetivo).

Si dicha pieza es un *contrafactum* y conocemos sus modelos, conviene trabajar inicialmente dichos modelos sobre manuscritos con neumas más precisos, como se ha discutido al final del subapartado V.2, para luego abordar el *Calixtinus* de manera que el modelado rítmico y gestual de las fórmulas de la melodía ya esté asimilado y surja naturalmente al leer la notación tardía.

Cuando conocemos alguna concordancia de la pieza o el modelo sobre el que se ha contrahecho, pero este con neumas poco precisos, conviene expresar las fuentes como hemos ido viendo para extraer tanta información como nos sea posible (comparando vibraciones, neumas con algún trazo distinto, y, en el caso del modelo, observando los apoyos diferentes en el texto) antes de acometer la interpretación.

Cuando no tenemos ni una concordancia ni un modelo con los que compararla, por tratarse de una pieza «de nueva composición» o porque no conocemos tal modelo, la información de los neumas, claro está, nos guiará a la hora de esculpir la melodía rítmica y gestualmente. Esta información se verá enriquecida por la línea del texto (su cadencia y su significado), los movimientos de la melodía entre y hacia las dos cuerdas modales, las tensiones existentes entre estas cuerdas y los distintos grados y la búsqueda de equilibrio en las frases (a través de los apoyos internos dentro de la frase) y entre las frases (por su longitud).

Es muy importante un trabajo en grupo en el que se vayan construyendo paulatinamente las herramientas para memorizar la música, tanto individuales como conjuntas. Esto pasa por analizar la modalidad de la pieza, sus cuerdas y los movimientos de la melodía entre las cuerdas; también, por entender la importancia estructural o el valor ornamental de los sonidos; por comprender de manera similar las distintas fórmulas modales y los distintos gestos vocales, y por cantarlos juntos con idénticos direcciones y modelado; por percibir igual el significado, la dirección y la cadencia del texto, para poder cantarlo juntos... De esta forma, y a pesar de que el primer paso de «reconstrucción» es ineludible, el acercamiento a la experiencia oral será tangible.

Nótese la importancia que concedían a la modalidad en la época de la confección del *Calixtinus*, como puede verse por ejemplo en la construcción de sus oficios rítmicos (*cf.* nota 19). Es muy necesario adiestrarse en ella, para lo que es recomendable estudiar los tratados de la época; por ejemplo, los capítulos x-xiv del *Micrologus*¹²⁰ (del s. xi), donde se lee:

¹²⁰ Guido D'Arezzo, *Micrologus*, ed. por Marie Noelle Colette y Jean-Christophe Jolivet (París: Cité de la musique, 1996). Texto íntegro del tratado consultable en la base TML: «Guido d'Arezzo. Micrologus». Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html.

Reconocemos el modo de una canción igual que reconocemos, según la manera de adaptarse a su cuerpo, a quién pertenece una túnica. [...] La diversidad de los tropos [modos] se adapta tan bien a los distintos estados del alma, que uno se deleita por los arrebatos contenidos del *deuterus* auténtico [3^{er} modo], el otro prefiere la voluptuosidad del *tritus* plagal [6^o modo], a uno le gusta más la volubilidad del *tetrardus* auténtico [7^o modo], y otro aprecia aún más la suavidad del mismo modo en plagal [8^o modo], etc.¹²¹

¿Y cómo trabajar la polifonía? Vimos que de la única concordancia que conocemos de las polifonías del *Calixtinus*, el *versus* de St. Martial, *Noster cetus*, que sirvió de modelo para el *conductus Ad superni regis decus* (cf. nota 44 y párrafo relacionado), no podíamos sacar conclusiones ni de notación ni de interpretación, dada su naturaleza casi silábica. Sin embargo, el tipo de melismas de las codas de cada verso del *Ad superni*, en las que las voces se cruzan en movimientos especulares, lo encontramos en otras piezas del repertorio de St. Martial¹²² y convendrá cantar estos ejemplos para entender mejor su composición.¹²³ Igualmente, será interesante cantar ejemplos de *organa* de esta escuela para reconocer sonoridad, giros y esquemas contrapuntísticos del propio *Calixtinus*.¹²⁴

El desempolvar estas polifonías requiere muchas horas de práctica de monodia gregoriana virtuosa (con fórmulas melódicas modales), de improvisación modal monódica, de canto de polifonías escritas, de improvisación de *organa*, de manejo del contrapunto y del lenguaje propio de la *vox organalis*... y, como se ha señalado, conlleva muchas decisiones, empezando por cómo encajar las dos voces escritas en el manuscrito. Analicemos la **Figura 25**, en la que se muestran el principio y el final del *organum* sobre el verso del responsorio *Iacobe virgineî*: ¿qué va con qué? ¿Sobre qué notas de la *vox organalis* (v. o.) debería cambiar la *vox principalis* (v. p.)?

¹²¹ [...] *ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus* [cap. 13] [...] *Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagae triti eligat voluptatem, uni tetrardi autenti garrulitas magis placet, alter eiusdem plagae suavitatem probat; sic et de reliquis* [cap. 14]. *Ibid.* Su traducción francesa en D'Arezzo, *Micrologus*, 54-56 y 60.

¹²² Como en el *versus*: *Omnis curet homo* (F-Pn lat. 3719, f. 79v-80r).

¹²³ Este tipo de contrapunto especular lo encontramos igualmente en los *conducti*: *Nostra phalanx* (CC, f. 214r), *Gratulantes celebremus* (CC, f. 214v) y *Annua gaudia* (CC, f. 215v).

¹²⁴ Como por ejemplo el *organum*: *Inviolata Maria* (F-Pn lat. 3719, f. 81v-83r) o el curioso tropo de *organum*: *Stirps Iesse florigeram* sobre *Benedicamus Domino* en la *vox principalis* (F-Pn lat. 3549, f. 166v-167r).

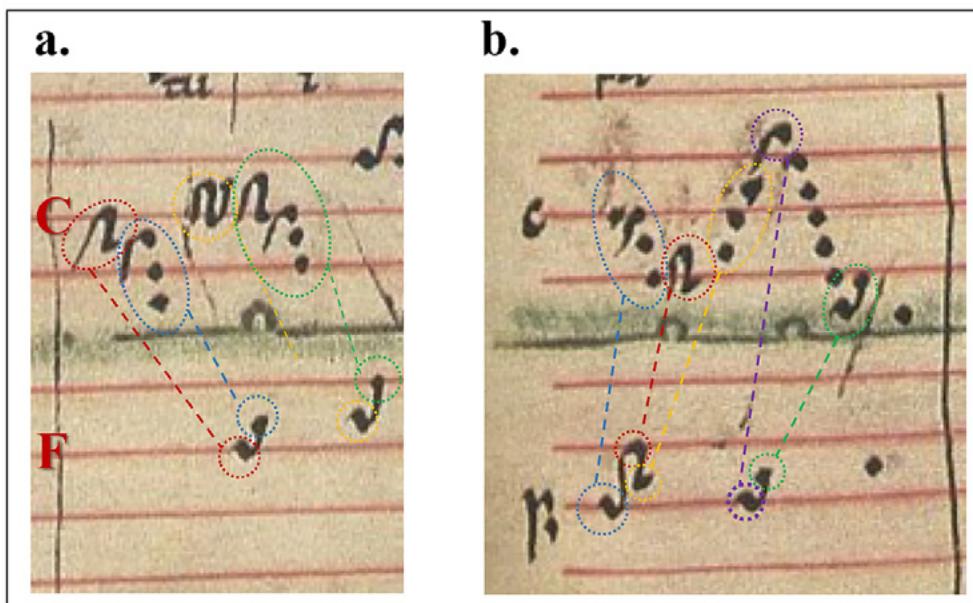


Figura 25. Puntos de congruencia entre la *vox principalis* y la *vox organalis*. Series de intervalos estructurales (en negrita) y ornamentales de los ejemplos:

a. [**5** → tritono; **3M** → **1**; **5**; **4** → **3m** → **1**];

b. [**5** → **3M**; **2** → **1**; **3** → **5**; **8** → **2**; **1**].

a. (f. 217r); b. (f. 217r)

Volvamos atrás: en la **Figura 7** especificamos con líneas rojas otros puntos de congruencia. En la **Figura 7. d**, un solo sonido en la *v. p.* se corresponde con varios neumas de la *v. o.* En la **Figura 7. c**, dos sonidos separados en la *v. p.* se corresponden, el primero con un grupo de neumas (*punctum* seguido por dos *pressus*) y el segundo con un solo neuma (*climacus*). En las otras tres figuras encontramos el mismo cuadro: un neuma compuesto por dos sonidos en la *v. p.* cuya primera nota se corresponde en todos los casos con una serie de neumas en la *v. o.* (varios *pressus* precedidos por una *virga*, que pueden considerarse como una unidad a la luz del resto de ejemplos) y cuya segunda nota se corresponde con otro neuma (un *climacus resupinus* en **Figura 7. a**; una *clivis* en **Figura 7. b**; y una *virga* seguida por dos *pressus* en **Figura 7. e**). Falta por señalar qué ocurre en un ejemplo en el que un neuma que contiene varios sonidos en la *v. p.* se corresponde con otro neuma de varios sonidos en la *v. o.* Lo vemos en la **Figura 25. b**, donde el último *pes* se corresponde con un *climacus resupinus* largo (de siete sonidos descendentes y uno final ascendente). En este caso se debe decidir si hacer coincidir el cambio en la *v. p.* con la última nota del neuma de la *v. o.* o antes, dentro del *climacus resupinus*, y en este caso elegiremos el cambio basándonos en el contrapunto y el estilo de ornamentación observados. Una

vez más, será la experiencia acumulada por la observación de los neumas elegidos para el trazado de las voces y por la interpretación cantada de este manuscrito y de otros de St. Martial y de Notre Dame, la que nos ayudará a decidir dónde realizar los cambios.

A continuación, será necesario entrenarse, siempre en grupo, en la improvisación de *organa* sobre distintas monodías, siguiendo las reglas que se deducen de todo lo anterior. Para ello, además de cantar tantos ejemplos escritos como sea posible de las escuelas de St. Martial y de Notre Dame con el fin de familiarizarse con el lenguaje —contrapuntístico y melódico— de la *vox organalis* (insisto: los ejemplos polifónicos de St. Martial son más cercanos), se podrán estudiar y practicar los ejemplos del tratado *Ars organi* o «del Vaticano» (cf. nota 90), y elaborar un catálogo similar de fórmulas del propio *Calixtinus* como el propuesto en la sección anterior, para ir incorporándolas a nuestro discurso improvisado como *organistas*. Especial atención habrá que conceder a las fórmulas de llamada —de la entonación— y de cierre (cf. algunos ejemplos de estas últimas en las **Figuras 7; 9; 20. f y h; 21 y 23**), así como a los giros repetidos detectados como característicos (**Figuras 7; 8. b-c y f; 9; 20; 21; 23 y 24**).

El hecho de cantar en grupo es imprescindible. La sonoridad común encontrada colmará de sentido las líneas del *organum*, resultando evidentes el valor de los apoyos en las disonancias y la importancia estructural de las consonancias. Todos los miembros del grupo deberán conocer las reglas y entrenarse por igual, para luego ser capaces de improvisar una *vox organalis* y de cantar la escrita, pero también para sustentar la *vox organalis* al cantar la *principalis*. De ahí el interés de embarcarnos en este tipo de música con un mismo equipo, en el que el sonido se vaya construyendo o encontrando poco a poco, modulando vocales, gestos, sensaciones..., como ya se ha referido anteriormente.

El temperamento pitagórico parece el ideal para la interpretación de la polifonía, dado el papel estructural de las octavas, las quintas y las cuartas, y el de las tensiones que atribuye el contrapunto no sólo a segundas y séptimas, sino también a terceras y sextas (ambas disonantes en este temperamento, es decir, distintas a los intervalos *puros*, coincidentes con las proporciones entre los armónicos). Para la monodía, el temperamento «justo» resulta el más adecuado.

Habrà que decidir sobre la pronunciación del texto. En función de si queremos imaginar la música según quien la concibió o según el grupo de *cantores* a los que estaba dedicada, elegiremos acercarnos a una pronunciación del latín en el s. XII en Borgoña o en Galicia.¹²⁵

Podremos también tener en cuenta la «puesta en escena» de esta música dentro del rito. Para ello será muy valioso un artículo de Juan Carlos Asensio sobre la especialización de la música del *Calixtinus*, en el que describe algunas piezas del código desde el punto de vista

¹²⁵ Por ejemplo, cf. Harold Copeman, «French Latin», en *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. por Timothy J. McGee (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 90-102; y Harold Copeman, «Spanish Latin», *ibid.*, 160-167. Dos capítulos dedicados a la evolución del latín en Francia y en la Península incluidos en un manual de introducción a la fonética de las lenguas antiguas.

de los distintos actores que pudieron haber intervenido en la liturgia compostelana partiendo de las músicas contenidas en el código, de cómo podrían ubicarse en el espacio según los distintos géneros, desde el estatismo en las ceremonias corales hasta el recorrido procesional por las naves del recinto o simplemente dentro del altar.¹²⁶

El número de cantores y la alternancia entre grupos (*chorus-cantores*) o entre intérpretes concretos (*cantores-puer*¹²⁷ o *cantor-lector*) se precisa en algunas rúbricas¹²⁸ y podremos igualmente tenerlo en cuenta.

Y aquí concluye este artículo, con la esperanza de haber incitado al estudio y al canto de estos repertorios tan bellos y apasionantes a los intérpretes que aún no se hayan asomado a ellos, y con el deseo de que este «posible manual» les sea de utilidad.

Hemos visto que el *Codex Calixtinus* contiene un repertorio construido *ad hoc*, y, por ello, restringido a un lugar y un contexto litúrgico muy concretos, y, que parece haber sido poco interpretado en su tiempo y muy poco influyente *a posteriori*. Sin embargo, además de por su belleza, interesa como muestra riquísima de los varios estilos musicales que convivieron en aquella época. Esta fuente supone un testimonio valiosísimo de la forma de pensar, de componer y de interpretar la música religiosa del s. XII, un período de transición hacia la Escuela de Notre Dame, hacia las notaciones rítmicas y los imponentes *organa tripla* y *quadrupla*, el motete... pero, aún, totalmente inmerso en la oralidad.

Hemos dejado muchas preguntas abiertas, y hemos encontrado muy pocas respuestas definitivas... Toca ahora tomar decisiones, contemplando todo lo observado, y echarse a cantar... «¡Buen Camino!».

VII. REFERENCIAS

VII.1. Referencias consultadas

Asensio Palacios, Juan Carlos. «Interpretación del canto gregoriano tardío a la luz de la semiología». Florencia: Conferencia pronunciada en el *VIII Congresso internazionale di canto gregoriano*, 31 de mayo de 2007.

¹²⁶ Asensio Palacios, «Neuma, espacio y liturgia...», 132-133.

¹²⁷ Por ejemplo: «*Puer hoc repetat stans inter duos cantores*» (f. 131v) («Repita esto un niño estando entre los dos cantores»). *Ibid.* 137.

¹²⁸ Así, por ejemplo: en la misa farcida se especifica la alternancia entre *cantores-chorus* (f. 138r-139r), entre *cantor-lector* («*lector et cantor simul iubent*», f. 135v-138r) y entre dos cantores y el coro (*Bini cantores dicant- chorus*, f. 135r).

- _____. «Neuma, espacio y liturgia: La ordenación sonora en Compostela según el *Codex Calixtinus*». *Medievalia* 17 (2015): 131-152.
- _____. «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*». En *Respondámosle a concierto, Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, editado por Eduardo Carrero Santamaría, 65-76. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals-Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.
- Asociación de Amigos del Camino de Santiago en Cádiz. «Codex Calixtinus». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/CodexLibroI.html>.
- Bagby, Benjamin y Katarina Livljanic. «The Silence of Medieval Singers». En *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist y Thomas F. Kelly, vol. 1, 210-235. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Baroffio, Giacomo. «Materiali per lo studio del culto di san Giacomo». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 126-144. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Bernardo. Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis: Sermones in Cantica Canticorum. París: Oeniponte, Libreria Academica Wagneriana, 1888.
- Billecocq, Marie-Claire y Rupert Fischer, eds. *Graduale triplex*. Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes, 1979.
- «Codex Calixtinus». En Wikipedia (s. f.). Acceso el 14 de enero de 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus.
- Copeman, Harold. «French Latin». En *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, 90-102. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- _____. «Spanish Latin». En *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, 160-167. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- D'Arezzo, Guido. *Micrologus*. Editado por Marie Noelle Colette y Jean-Christophe Jolivet. París: Cité de la musique, 1996.
- Fernández Fernández, Laura. «[...] Cosas tan deshonestas y feas que valiera harto más no haberlo escrito». Avatares y memoria del *Codex Calixtinus*. En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 171-190. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.

- Ferreira, Manuel Pedro. «Cluny at Fynystere: One Use, Three Fragments». En *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, editado por Terence Bailey y László Dobszay, 179-228. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2007.
- Fischer, Rupert, ed. *Offertoriale triplex*. Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes, 1985.
- Förster Binz, Verena. «Ungeklärte Fragen zu den Handschriften *Codex Calixtinus* und Ripoll 99». *Annuario Musical: Revista de musicología del CSIC* 59 (2004): 3-22.
- Fuller, Sarah. «Early Polyphony». En *The New Oxford History of Music II, The Early Middle Ages to 1300*, editado por Richard Crocker y David Hiley, 485-556. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- _____. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 183-234. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Godt, Irving y Benito Rivera. «The Vatican Organum Treatise: A Color Reproduction, Transcription, and Translation». En *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, editado por Luther Dittmer, vol. 2, 293-345/11. Henryville, PA: Institute of Mediaeval Music, 1984.
- Gross, Guillaume. «Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste : un art de la magnificence». *P.U.F. Revue historique* 639, n.º 3 (2006): 609-634.
- Gutiérrez González, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 445-477. A Coruña; Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Gutiérrez González, Carmen Julia; Raquel Rojo Carrillo; Santiago Ruiz y Jan Koláček. «Musica Hispanica: Spanish Early Music Manuscripts Database». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://musicahispanica.eu/>.
- Huglo, Michel. «André Moisan. Le Livre de saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle. Étude critique et littéraire. Paris, Champion, 1992, – John Williams et Alison Stones, éd. – The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James. Tübingen, Narr, 1992 (“Jakobus Stud.”, 3)». *Cahiers de civilisation médiévale* 148, n.º 4 (1994): 388-389.
- _____. «Les pièces notées du Codex Calixtinus». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, editado por John Williams y Alison Stones, 105-111. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.

- _____. «The origin of the monodic chants in the *Codex Calixtinus*». En *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, editado por Graeme Boone, 195-205. Cambridge: Isham Library Papers, 1995.
- Indiana University. «Abbot Guido. Regulae de arte musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGURAM>.
- _____. «Anonymous. Ad organum faciendum». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA_TEXT.html.
- _____. «Anonymous. Ars organi». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA_TEXT.html.
- _____. «Franco. Ars cantus mensurabilis». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666.
- _____. «Franco. Compendium discantus». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRACOMO_MOBB842.
- _____. «Guido d'Arezzo. Micrologus». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html.
- _____. «Hermannus Contractus. Musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HERMUSE>.
- _____. «Johannes de Garlandia. De mensurabili musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>.
- _____. «Johannes de Garlandia. De musica mensurabili positio». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html.
- _____. «Perseus and Petrus. Summa musicæ». Acceso el 14 de enero de 2021. https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM_TEXT.html.
- Karp, Theodor. *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Lacoste, Debra; Terence Bailey; Ruth Steiner y Jan Koláček. «Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant-Inventories of Chant Sources». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://cantus.uwaterloo.ca>.
- Lacoste, Debra y Jan Koláček. «Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://cantusindex.org>.

- Lara Lara, Francisco Javier. «Estructuras modales en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 273-307. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Lebigue, Jean-Baptiste. «L'office des heures. Initiation aux manuscrits liturgiques». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://irht.hypotheses.org/2204>.
- López Calo, José. *La Música medieval en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- _____. «Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino». En *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, coordinado por José López-Calo, vol. 2, 681-694. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- _____. «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del Codex Calixtinus». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 235-272. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Lorenzo Arribas, Josemi. «Codex Calixtinus: audientibus sit gloria!». *Scherzo: revista de música* 131 (1999): 148-151.
- _____. «El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 191-212. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Maurus, Rabanus. *Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi, Opera omnia*. Editado por Jacques-Paul Migne. París: Bibliothecae Cleri Universae, 1851.
- McDonald, Grantley. «Musique et musiciens de Soissons». En *La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, editado por Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin y Philippe Vendrix, 152-161. Turnhout: Brepols, 2012.
- McGee, Timothy. *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Moralejo, Abelardo. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- Page, Christopher. *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- Pérès, Marcel y Malcolm Bothwell. *Codex Calixtinus. Ad primas vespas, in laudibus, ad secundas vespas*. Moissac: Editio Scriptorium, Centre Itinerant de Recherche sur les Musiques Anciennes, 2003.
- Pérès, Marcel y Malcolm Bothwell. *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi, Missa sancti Iacobi, Farsa officii misse sancti Iacobi*. Moissac: Editio Scriptorium, Centre Itinerant de Recherche sur les Musiques Anciennes, 2004.
- Rankin, Susan. «*Exultent gentes occidentales*; The Compostelan Office of St. James». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 311-330. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- _____. «“Cantar con pulcritud”: la polifonía antes del Calixtino». En *El “Codex Calixtinus” en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 145-156. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Rey Olleros, Manuel. «Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago». Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2010. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://hdl.handle.net/10347/2606>.
- Ruiz García, Elisa. «El Codex Calixtinus: un modelo de Work in Progress». En *El “Codex Calixtinus” en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 38-70. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Ruiz Torres, Santiago. «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia». En *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98.
- _____. «Fonografía del Códice Calixtino: Ochenta años de creación y recreación de una sonoridad plenomedieval». *Revista de musicología* 39, n.º 2 (2016): 685-706.
- _____. «New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex Calixtinus». *Plainsong & Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

- Treitler, Leo. «Written music and oral music: improvisation in Medieval performance». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 113-134. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Van der Werf, Hendrik. *The Oldest Extant Part Music and the Origins of Western Polyphony*, vol. 2. Rochester, NY: H. van der Werf, 1993.
- Vellard, Dominique. «Apports de l'ethnomusicologie dans la définition de la monodie liturgique». En *L'Art du chantre carolingien*, editado por Christian-Jacques Demollière, 151-153. Metz: Éditions Serpenoise, 2004.

VII.2. Manuscritos citados

- [E-Bac Ripoll 99]. *Liber Sancti Iacobi*. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó: s. e., 1173. Acceso el 14 de enero de 2021. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=1994849.
- [E-LUC s.s.]. *Breviario*. Lugo, Archivo de la Catedral: s. e. [1200-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://musicahispanica.eu/source/22257>.
- [E-SAu Ms. 2631]. *Liber sancti Iacobi (Ms. 2631)*. Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad: s. e., 1325. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gedos.usal.es/handle/10366/128808>.
- [E-SC s.s. *Codex Calixtinus*]. *Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral: s. e., [1160-1180].
- [F-Pn lat. 1139]. *Prosa, tropi, cantilena, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1001-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f1.item.r=latin%201139>.
- [F-Pn lat. 17315]. *Missel de Paris*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1484]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100390103/f1.item.r=latin%2017315>.
- [F-Pn lat. 3179]. *Miscellanea*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1101-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502489w/f1.item.r=latin%203719>.
- [F-Pn nouv. acq. lat. 1235]. *Graduel de l'église de Nevers, noté en neumes*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1101-1200]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432301z/f1.item.r=na%201235>.

- [F-Pn nouv. acq. lat. 1236]. *Antiphonaire de l'église de Nevers, noté en neumes*. Paris, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1100-1200]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426279j.r=na1%201236?rk=42918;4>.
- [GB-Lbl Add MS 36881]. *Troparium*. Londres, British Library: s. e., [1100-1225]. Acceso el 14 de enero de 2021. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_36881_f001r#.
- [GB-Lbl Harley 4951]. *Breviarium, Hymnarium, Psalterium*. Londres, British Library: s. e., [1075-1225]. Acceso el 14 de enero de 2021. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4951_f1.
- [P-BRs Ms. 028]. *Antiphonarium*. Braga, Arquivo da Sé: s. e., [1500-1525]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://pemdatabase.eu/source/48438>.
- [P-BRs Ms. 034]. *Graduale*. Braga, Arquivo da Sé: s. e., [1510-1515]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://pemdatabase.eu/source/47612>.
- [V-CVbav MS S. Pietro C.128]. *Liber Sancti Jacobi*. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: s. e., [1301-1325]. Acceso el 14 de enero de 2021. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.128. ■

TRAS EL RASTRO DE TROPOS Y PROSAS EN EL **CODEX CALIXTINUS**. UNA CUESTIÓN DE MÉTODO*

ON THE TRAIL OF TROPEs AND PROSES IN THE **CODEX CALIXTINUS**. A QUESTION OF METHOD

Arturo Tello Ruiz-Pérez••

*A la memoria del padre José López Calo, S. I.
(1922-2020)*

RESUMEN

Todo el mundo conoce el Camino de Santiago y el *Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela fue (y sigue siendo) uno de los más importantes centros de peregrinación de la Cristiandad, junto a Tierra Santa y Roma, durante toda la Edad Media y más allá. Por el mismo hecho de que tanto el Camino como el *Codex* hayan contribuido a la construcción de la idea de la peregrinación a la tumba de Santiago, merece la pena tratar estos dos temas de forma conjunta. En este contexto, los tropos y las prosas del *Codex*, como aquellos componentes de una parte más variable durante la celebración,

• Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D+I *Espacio, letra e imagen: la Iberia medieval y el impacto de Cluny en el arte, la arquitectura y la liturgia*, Referencia RTI2018-098972-B-100, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

•• Arturo Tello Ruiz-Pérez es Profesor Titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Tras realizar estudios de Historia del Arte e Historia y Ciencias de la Música en la UCM, en 2006 obtuvo el título de doctor en dicha universidad, con la mención de Doctor Europeus y con el Premio Extraordinario de Doctorado, gracias a la tesis «Transferencias del canto medieval: los tropos del “Ordinarium Missae” en los manuscritos españoles». Ha sido investigador invitado y becado en el Bruno Stäblein Archiv del Institut für Musikwissenschaft de la Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg en diferentes periodos durante los años 2001-2004, y, en la actualidad, es miembro de diversos comités internacionales como el Study Group Cantus Planus de la International Musicological Society. Sus líneas de investigación principales abarcan desde el estudio de las transferencias culturales y de la historia de la recepción en la música medieval española y europea, especialmente en lo que a los repertorios litúrgicos se refiere, hasta las relaciones y procesos imbricados entre imagen, oralidad y escritura. Todo ello pasando por la elaboración de ediciones críticas y el análisis de repertorios en atención a la búsqueda de pautas para una comprensión no restrictiva del hecho musical o, lo que es lo mismo, para una comprensión de éste motivada y consensuada en buena medida por la óptica de integración cultural propia del medievalismo.

Recepción del artículo: 08-04-2021. Aceptación del artículo: 04-06-2021.

serán tomados como indicadores y guías de la naturaleza de los intercambios culturales a nivel regional y de las transferencias locales mediante el canto.

Sobre este postulado, por tanto, el presente trabajo pretende incidir en los principales planteamientos y problemas que surgen cuando se debe afrontar el estudio de las migraciones en el canto durante la Edad Media, tomando como paradigma la prosa *Gratulemur et laetetur* contenida en el *Codex Calixtinus*. A través del análisis de variantes en su edición crítica y musical, adoptando algunas perspectivas de la *stematica* y de la historia de la recepción, esta prosa debe servir en términos metodológicos como muestra sobre la manera, el momento y algunas posibles influencias en la confección del *Codex*.

Palabras clave: *Codex Calixtinus*; tropos y prosas (secuencias); *nova cantica*; canción litúrgica; transferencias culturales; teoría de la recepción; *stematica*; *Gratulemur et laetetur*; canto medieval; El Camino de Santiago; Cluny.

ABSTRACT

Everybody knows about the Way of Saint James and the Codex Calixtinus. Santiago de Compostela was (and keeps on being), one of Christendom's most important centres of pilgrimage, together with Holy Land and Rome, in the entire Middle Ages and beyond it. By the fact that both, the Way and the Codex, had a hand in building the idea of pilgrimage to the tomb of Saint James, it is worth treating these two issues jointly. In this context, tropes and proses from Codex, as those components of a more variable part during the celebration, will be taken as indicators and guides of the nature of regional cultural exchanges and local transfers by means of chant.

On this assumption, thus, this paper aims to affect the main planning and problems which emerge when one must face the study of migrations in the chant during the Middle Ages, taking the prose *Gratulemur et laetetur* contained in the Codex Calixtinus as paradigmatic example of them. Through the analysis of variants in its critical and musical edition, adopting some perspectives from «stematic» and reception-history studies, in methodological terms, this prose should serve as sample on the manner, the moment and some potential influences in the Codex.

Key words: *Codex Calixtinus*; tropes and proses (sequences); *Nova Cantica*; liturgical song; cultural transfers; reception theory; *stematica*; *Gratulemur et laetetur*; medieval chant; the Way of Saint James; Cluny.

I. PRELIMINAR

Como vasos sanguíneos, a Compostela muchos son los caminos que constituyen el Camino. Pero ¿tiene el Camino corazón? Es decir, aparte de suponer una aventura única y llena de atractivos para los que lo hacen, de verse desde siempre a modo de una colmada metáfora de la vida (*homo viator*)

o, sencillamente, de ser considerado como «la Calle Mayor de Europa», ¿puede decirse que exista un sustrato primordial (*hypokeímenon próton*), una *raison d'être* suficiente que le dé sentido y lo distinga —sin ánimo de generalizar— de quedar relegado a un mero barniz cultural de espiritualización balneoterápica que pueda calmar de manera puntual, en múltiples reformulaciones, las necesidades nerviosas o recreativas de nuestros contemporáneos?¹

La situación de la pregunta no es inmediata. En pleno Año Santo Jubilar Jacobeo, prorrogado a través de Decreto de la Penitenciaría Apostólica (1 de diciembre de 2020) de forma excepcional hasta 2022 por la Santa Sede, con motivo de las circunstancias excepcionales y tristes que la pandemia de la COVID-19 ha traído consigo, la búsqueda de centrar una respuesta a este corazón representa una tarea no sólo intelectual o académica, de especialistas y estudiosos, sino que se torna en desafío de exigencia para cualquiera que se plantee encarar seriamente la idea del Camino y, por supuesto, de todo lo que tiene a su alrededor éste. Entre confinamientos y estremecimientos ante las avalanchas de cifras sobre cifras, las mismas circunstancias, de un modo u otro, han obligado a traspasar la capa superficial de todo cuanto hacemos; pues ir ligero en la vía, ahora más que nunca ya, es difícilmente confundible o asimilable a ir con ligereza. Vayamos, entonces, sobre la cuestión que se plantea.

El corazón del Camino es el culto al apóstol Santiago el Mayor. Por evidente que sea, esta afirmación ha de ser el fin y principio de cualquiera de las consideraciones siguientes. La liturgia y el canto, pues, al igual que siempre lo marcaron, marcarán aquí el ritmo de los latidos de dicho corazón, con pulsaciones que se hacen pasos en el camino y, anteceditos por cuántos otros, con pasos que se posan y pisan —unas veces más claramente, otras menos— por encima del surco de las huellas dejadas por la tradición, en todos sus aspectos. Y es que sobre caminos, transmisión y canto va a versar el tema de este artículo, es decir, sobre el devenir de algunos elementos culturales que se resolvieron finalmente en el formato físico de un libro, a la fecha único en su especie, como es el *Codex Calixtinus*.

Así, nuestro códice, en cuanto objeto cultural, a imagen del propio Camino, se torna en un espacio de encuentro y, hasta en los sagrados recintos de la liturgia, por tanto, también de diálogo e intercambio. En un tiempo en el que las palabras y melodías todavía fluían aladas, éstas dejaron el rastro de su vuelo en el oído y en el pergamino, negociando a lo largo de la vía con otras realidades que las podían adaptar, asumir —o rechazar— y transformar. De modo que lo que terminó vertiéndose en el *Calixtinus* fueron los nutrientes del riego de todo un sistema circulatorio, a partir de una compleja trama de conductos y caminos (véase figura 6). Como apuntaba arriba, el ritmo de sus latidos fue el marcado por la liturgia recopilada alrededor de los restos del apóstol; sus vías de difusión, las propias de la *Peregrinatio Compostellana*. Lo más ventajoso de plantearlo de este modo —es decir, como si

¹ Un interesante sumario reciente y razonado de un buen número de estas necesidades puede encontrarse en Linda Kay Davidson, «Reformulations of the Pilgrimages to Santiago de Compostela», en *Redefining Pilgrimage. New Perspectives on Historical and Contemporary Pilgrimages*, ed. por Antón M. Pazos (Londres / Nueva York: Routledge, 2014), 159-181.

formara parte del aparato cardiovascular de un organismo vivo— es que permite abordar la cuestión de la transmisión de los cantos que el códice recoge, no sólo como el resultado de la copia o envío de un lugar a otro, estático, sino como el reflejo que, siendo —como digo— trasunto fiel del Camino (*iter stellarum*), muestra la holgura del rango de sus dinámicas, transformaciones y viveza.

Precisamente la palabra «camino» tiene una unidad de acepción con el vocablo «método» muy reveladora para mi planteamiento en el título. Si la primera, por herencia céltica del antiguo gaélico irlandés *céim* y del galés *cam* («paso», en ambos casos), a través de la voz celtíbera *kamanom* («camino») que adoptó el latín medieval —al menos desde el siglo VII en la península— como *camminus -i*,² viene a representar el recorrido que existe entre dos puntos; «camino» en griego es *odós -oú*, lo que significa que «método» o *metá-odón* es «a través del camino» o «según el camino». Todavía sería posible hallar voces latinas análogas y correlativas a este «método» griego en *processus -us* (de *pro+cedere* > ir o caminar hacia adelante, progresión conforme a un fin) o *progressus -us* (de *pro+gradi* > avanzar, ir adelante). Así, silenciosamente, el libro obliga a ser mirado como el recinto de una cohorte de voces ausentes y presentes, como el producto de una progresión de sensibilidades y estilos *ad sanctum Iacobum*.

«Método», «proceso», «progreso»... Para los cantos que nos ocupan, es notable que dicha comunidad o red significativa, en definitiva, nos proponga por sí misma una metáfora añadida sobre el *Calixtinus* en cuanto a hipótesis de trabajo: que, más allá de la obvia Guía del Peregrino del libro V, a través de cada una de las riquezas que hacen de él un *thesaurus*, el códice se convierte en depósito de «procedimientos» para llegar a venerar dignamente al santo y, por tanto, de medio a medio, se revela a partes iguales como llave y designio —cuando no, fin— del punto de fuga para la circulación del *processus* que, en todas sus dimensiones, el Camino supone.

Interpretados en esta clave, pues, los cantos que pueblan el códice son en sí mismos, uno a uno, ya un método, un proceso de encuentro; pero, además, para tratar con ellos, en este caso concreto con los tropos y las prosas, se nos impone adoptar asimismo una metodología adecuada. A este respecto, como dejaba entrever Huglo,³ es cierto que cada uno de estos cantos exigiría en rigor un estudio monográfico, algo a todas luces inasequible para estas líneas, con lo que éste no será mi propósito en primer término.⁴ Antes bien, lo que sí haré será balance mediante una muestra representativa, la prosa

² Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1987-1991), I, 787.

³ Michel Huglo, «Les pièces notées du *Codex Calixtinus*», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), 108.

⁴ Para una reflexión sobre el tropo como fenómeno, véase Arturo Tello Ruiz-Pérez, «El significado de tropo y el concepto de género en el mundo medieval», *Revista de Musicología* 29, n.º 1 (2006): 45-58; y, para una visión reciente del fenómeno, Andreas Haug, «Tropes», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 263-299. De manera análoga, para las prosas, véase Lori Kruckenberg, «Sequence», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 300-356; y, de muy próxima aparición, Patricia Peláez

Gratulemur et laetemur, que conduzca de lo concreto a lo general en lo relativo al comportamiento de su transmisión a través de las fuentes. De este modo, con ciertos presupuestos y herramientas tomadas de la teoría de la recepción y de la *stematica*, entre otras perspectivas, y adoptando siempre al *Calixtinus* como centro gravitatorio y verdadero *thesaurus*, la reflexión acerca de los caminos de configuración de los distintos perfiles regionales en la Edad Media, así como de los intercambios culturales producidos a través de las fuentes, será el eje de las observaciones aquí presentadas sobre este singular sistema circulatorio que fue el Camino a Compostela.

II. *THESAURUS* DE COYUNTURAS

La recopilación de cantos que supone el ejemplar compostelano, pareja a otra análoga de homilías, milagros, relatos, la ya nombrada Guía del Peregrino, etc., representa el testimonio más completo y rico de la que fuera el hoy perdido *Liber sancti Iacobi*, cuyo impulso antológico habría tenido lugar, sin duda, allende los Pirineos hacia mediados del siglo XII. Aunque, como advierte Díaz y Díaz, «en general, tienden a identificarse (yo diría más bien confundirse) en uno y otro sentido la data de la compilación del *Liber sancti Iacobi* y la fecha del Códice Calixtino, por considerar éste copiado de inmediato como modelo definitivo y único de aquélla»⁵, a través de una serie de deducciones razonables, puede decirse que el *Liber* ya habría estado terminado en torno a 1138-1140; mientras que el *Calixtinus* o *Iacobus* —o, al menos, un hermano de éste, cuando no un conjunto de *libelli* con los

Bilbao y Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021) [en prensa]. Por su carácter más sintético, es útil también la panorámica de Michael McGrade, «Enriching the Gregorian Heritage», en *The Cambridge Companion to Medieval Music*, ed. por Mark Everist (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 26-45. De forma más específica sobre la naturaleza y técnicas empleadas en tropos, prosas y *nova cantica* contenidos en el *Calixtinus*, así como para un inventario de estos cantos en el códice, remito a Carlos Villanueva, «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 331-385; Eva Castro Caridad, «Aspectos literarios de los *Cantica Nova* del *Codex Calixtinus* en el contexto europeo», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 38-70; Juan Carlos Asensio, «Tropos y prosas del Calixtino. Aspectos musicales», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 157-190; y Arturo Tello Ruiz-Pérez, «*Cantemus Domino cantica gloriae*. Una visión panorámica de las epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del *Codex Calixtinus*», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 228-257.

⁵ Manuel C. Díaz y Díaz, «Nuevas perspectivas del Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 44.

cantos que lo abastecen—⁶ sabemos que ya estaría en la catedral compostelana no después de 1173, fecha en la que Arnaldo de Monte, en peregrinación a Santiago, sacó una copia parcial de ese corpus de piezas litúrgicas jacobeanas, amén de hacerlo también del resto de libros que contiene el *Calixtinus*, para el monasterio de Ripoll.⁷

El *Calixtinus*, vaya por delante, es un objeto complejo. En lo musical, por incontables características, habría que calificarlo incluso como sofisticado, de vanguardia, en medio de esa realidad poligonal que ha venido a denominarse «Renacimiento del siglo XII».⁸ Pero concretemos acerca de las propiedades de sus cantos. Han pasado casi treinta años desde que, en aras de organización y claridad expositiva, el antes citado Huglo resumiera la naturaleza de los cantos notados del *Calixtinus* en tres grandes bloques o, como él mismo las califica, categorías:

1. Las piezas de canto gregoriano, es decir, las antífonas, responsorios e himnos que constituyen, con los salmos y lecturas, la trama del oficio canónico o de la misa solemne y que tienen una función litúrgica muy concreta.
2. Las composiciones post-gregorianas, es decir, las piezas que se injertan en las precedentes, como para glosarlas, para introducirlas o incluso para concluir las Horas del oficio: tales son los tropos del ordinario de la misa, el tropo de introducción del introito, aquellos del *Benedicamus Domino* —canto de salida de las Vísperas—, y finalmente los versus y conductus procesionales. La función de estas piezas de alguna manera innecesarias, no siempre está claramente definida: no son, en efecto, esenciales para la celebración de un oficio. Algunas iglesias las cantan, como por ejemplo Nevers; otras, al contrario, más conservadoras, como Cluny o St. Denis, las ignoran completamente o casi.

⁶ Ya apuntado por Anglès, muy recientemente, y con una puesta al día de la cuestión, Asensio ha demostrado, aportando evidencias de índole paleográfico-musical, que el manuscrito de Ripoll (E-Bac Ripoll 99) no pudo ser copia directa del *Calixtinus* que nos ha llegado. Juan Carlos Asensio, «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*», en *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. por Eduardo Carrero y Sergi Zauner (Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut d'Estudis Medievals, 2020), 67-76.

⁷ Sobre la morfología codicológica y contenido completo del *Calixtinus*, baste remitir aquí a Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988); y Elisa Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*. Un modelo de *Work in Progress*», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 38-70.

⁸ A partir de 1927, este concepto fue sistematizado por Haskins como punto de inflexión importante, desde casi todo punto de vista, para la Europa medieval. Charles Homer Haskins, *El Renacimiento del siglo XII*. Trad. por Claudia Casanova (Barcelona: Ático de los Libros, 2013). Una completa e ilustrativa visión de este momento, a través de una selección de sus propios textos, puede encontrarse en Alex Novikoff, ed., *The Twelfth-Century Renaissance. A Reader* (Toronto: University of Toronto Press, 2017).

3. Las composiciones «polifónicas», es decir, las piezas litúrgicas cantadas a dos voces: el *cantus* o *vox principalis* preexistente y el organum o segunda voz improvisada conforme a reglas bien definidas, llega un día en el que se fijan por escrito.⁹

Tan sintética como útil, esta clasificación de las piezas no deja de exigir algunas matizaciones necesarias. En primer término, que existe una barrera distintiva entre los cantos que son imprescindibles para llevar a cabo un servicio litúrgico, el que sea, y aquellos que resultan contingentes dentro de él: piezas gregorianas y composiciones post-gregorianas. Eso significa que, en unas solemnidades como las de Santiago,¹⁰ existen secciones litúrgicas que son estables o universales, sustantivas (de *sub+stare* > permanecer debajo, estar fijo en la base), frente a otras que son cambiantes, susceptibles de variación o adjetivas (de *ad+iacere* > añadir, insertar), con un ámbito de difusión más regional o local. En terminología aristotélico-tomista, podríamos deducir incluso que las unas son «esenciales» y las otras «accidentales» en el devenir del culto. Esenciales las primeras, por estar en su mayoría calcadas directamente sobre la palabra bíblica, y, por tanto, entre otras muchas características, por ejemplo, sobre la prosa de la Vulgata, erigiéndose así en «Palabra de Dios cantada»; y accidentales las segundas, por ser de «nueva composición» y, justo por este motivo, «palabra humana» sensible a no tener obligación alguna de atenerse a un sustrato bíblico a nivel compositivo, tampoco a la prosa. Ambos repertorios, además, se suelen relacionar entre sí como una única realidad simbiótica, pues lo accidental siempre se construye en función de lo esencial e inherente, haciendo de la acción litúrgica un fenómeno asociativo: en él, la Palabra de Dios que llega al hombre, recibe la respuesta de la palabra del hombre hacia Dios.

⁹ 1. *Les pièces chant grégorien, c'est-à-dire les antiennes, répons et hymnes qui forment, avec les psaumes et les lectures, la trame de l'office canonique ou de la messe solennelle et qui ont une fonction liturgique bien précise.*

2. *Les compositions post-grégoriennes, c'est-à-dire les pièces greffées sur les précédentes, comme pour les gloses, ou bien pour les introduire ou encore pour conclure les Heures de l'office: tels sont les tropes de l'ordinaire de la messe, le trope d'introduction de l'introit, ceux du Benedictamus Domino –chant de sortie des Vêpres,– et en fin les versus et conduits de procession. La fonction de ces pièces en quelque sorte surnuméraires, n'est pas toujours clairement définie: elles ne sont pas en effet essentielles à la célébration d'un office. Certaines églises les chantent, comme par exemple Nevers; d'autres au contraire, plus conservatrices, telles Cluny et St. Denys, les ignorent totalement ou presque.*

3. *Les compositions «polyphoniques», c'est-à-dire les pièces liturgiques chantées à deux voix: le cantus ou vox principalis préexistante et l'organum ou seconde voix improvisée suivant des règles bien définies, puis un jour fixées par écrit.*

Huglo, «Les pièces notées...», 105. Todas las traducciones son mías, salvo que indique lo contrario.

¹⁰ A las dos conmemoraciones principales de la pasión o martirio, del 25 de julio (natalicio), y de la traslación del cuerpo del santo (también de su elección como apóstol), del 30 de diciembre, en torno a 1172 y 1180, se les añade la fiesta de los milagros de Santiago, del 3 de octubre. Una exposición razonada de la instauración de estas festividades en Elisardo Temperán Villaverde, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 103-109. Véase también Santiago Ruiz Torres, «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98.

En dicha unión dialógica dentro del canto litúrgico, la distinción existe, es evidente. Se vierten comentarios alrededor de la palabra divina en el devenir de la propia liturgia, embelleciéndola; se profundiza en su sentido, se hace exégesis de ella.¹¹ Ahora bien, las denominaciones son importantes y, a tal punto es tan ancha la brecha marcada por la de Huglo que, siguiendo un léxico surgido a mediados del siglo xx,¹² se vale del prefijo temporal «post-» para discriminar entre ambas tipologías. Esto es, introduce un criterio histórico que requiere, como poco, una aclaración consecuente.

Desde luego que, aunque dudo que ésta fuera la intención de Huglo, clasificando de esta manera, el principal peligro es que se (pre-)suponga la existencia de un «gregoriano clásico», auténtico y original, puro, o, lo que es lo mismo, de una *Urform* o prototipo sobre cuya base cualquier género de «desviación» estilística no habría sido más que una suerte de contaminación en el servicio litúrgico. Ésta fue la posición a partir de la cual, con un cierto sesgo peyorativo hacia unas composiciones o formas consideradas «menores», no hay que negarlo, se vieron repertorios de tropos, secuencias / prosas, prósulas, etc., cuando, a partir sobre todo de la instauración del taller de *Paléographie Musicale* de la abadía de Saint-Pierre de Solesmes, se comenzó en el siglo xix la hercúlea tarea de restauración del corpus de canto gregoriano a partir de las fuentes más antiguas. Fue algo comprensible en aquel momento, ya que, ante unos cantos para la misa y el oficio manejados entonces a través de ediciones truncadas y desfiguradas, especialmente en lo melódico, se trataba de volver a una supuesta tradición prístina y originaria que recuperara la verdadera riqueza y autenticidad de esos cantos, de regresar a las raíces en toda su pureza.¹³ Con el peso, además, de la supresión *de facto* que en Trento se hizo sobre las formas y repertorios no esenciales para el desarrollo del culto (es decir, aquellos «accidentales»), abiertos, por lo demás, a la delicada y sospechosa posibilidad de heterodoxia —porque toda palabra humana es imperfecta—, de un modo u otro, la restitución solesmiese introdujo este halo de distancia histórica del que parece hacerse eco Huglo, gregoriano y post-gregoriano, en medio de lo que en verdad

¹¹ Una reflexión más completa sobre la cuestión puede encontrarse en Arturo Tello Ruiz-Pérez, «*Figurata ornamenta in laudibus Domini*: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007): 5-34.

¹² Así, por ejemplo, mientras en 1954 Jammers insistía en lo perentorio de separar planos entre los propios de la misa y el oficio tal como lo transmiten las fuentes del siglo ix («gregorianischer Choral») y las nuevas formas y estilos del siglo ix en adelante («nachgregorianischer» o «mittelalterlicher Choral»), en 1960, Chailley dedicaba todo un capítulo ya bajo este título de «post-gregoriano». Ewald Jammers, *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft* (Mainz: Schott, 1954), 7-15; y Jacques Chailley, «La musique post-grégorienne», en *Histoire de la musique I*, ed. por Roland Manuel (París: Librairie Gallimard, 1960), 719-780. Mucha ha sido la crítica que ha asumido este vocabulario desde entonces, de la cual, de manera representativa y por su carácter monográfico (con prólogo del propio Huglo), destacaré únicamente la síntesis de Annie Dennerly, *Le chant post-grégorien. Tropes, séquences et prosules* (París: Librairie Honoré Champion, 1989).

¹³ Publicado originalmente en 1969, para un examen de toda la complejidad que conllevó este proceso, remito a la traducción inglesa revisada de Pierre Combe (OSB), *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Trad. por Theodore N. Marier y William Skinner (Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2003). Para un examen más resumido sobre la cuestión, véase Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano...* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 126-137.

no resulta ser sino una serie extensa de dicotomías complementarias a aquella que acabo de establecer entre esencial / accidental. A saber, entre ellas: universal / regional o local; estable / cambiante; general / particular; llano / poético; sustancial / ornamental; bíblico / «de nueva composición»; prescrito / prohibido; tolerado / sancionado; etc.¹⁴

Merced a las últimas corrientes de investigación, hoy sabemos que los diversos repertorios de —llamémoslos de manera neutra— «canción litúrgica»¹⁵, anejos a los que constituyen el gregoriano universal, de vocación unitiva tras la introducción de la *cantinelata romana*, ocuparon un lugar histórico integrado en el estrato más antiguo del mestizaje que, en territorio franco, se produjo entre el canto viejo romano y el canto galicano en época carolingia. Es decir, que con un alcance mayor del que se refiere a la mera distinción entre «lo viejo» y «lo nuevo», fueron el resultado de una recepción activa en el encuentro dinámico entre dos tradiciones litúrgicas al norte de los Alpes. Como tal cruce, por tanto, habría que ver su relación más como «un proceso interpretable asociativamente»¹⁶, en lugar de como una restrictiva confluencia histórica desde el punto de vista de la confrontación entre «original» / «añadido». Es más, muchas antiguas maneras de las viejas liturgias sustituidas por la romano-franca, bien pudieran haber subsistido a través de estas formas de suplementar el canto venido de Roma. Sin ir más lejos, y a la espera de más investigaciones que aborden directamente esta cuestión, la simple proliferación de nuevas festividades, como la de Todos los Santos o la de Trinidad, así como la necesidad por parte de los francos de mantener y adaptar ciertos usos celebrativos de carácter especial, pudieran ser por sí solas evidencias razonables a este tipo de perpetuaciones.

No obstante, nada de lo dicho viene a contradecir el hecho de que la práctica de cantar estos repertorios tuviera su eclosión definitiva sólo una vez asentado el repertorio romano en los territorios francos. Simplemente constata que, entonces como después de ese momento, por cautela, es mejor no otorgar prelación creativa con la sola guía de un criterio cronológico asumido de antemano: aquí los francos buscaron la mejor forma de adaptar a sus viejas costumbres un canto romano que, «ajeno», además de incompleto para sus necesidades, les venía impuesto para todas sus iglesias. Parece lógico plantear, por tanto, que de manera muy clara en ciertos casos particulares, como sucede con frecuencia para los cantos del ordinario de la misa (en su mayor parte compuesto más tarde), únicamente el análisis conjunto del estilo y de la transmisión pueda demostrar en realidad la preexistencia de un canto base con respecto a lo que, en la actualidad, clasificaríamos con la etiqueta de añadido post-gregoriano; o sí, por el contrario, el canto pudiera haber nacido ya con esa forma acabada o «fisionomía» completa, tanto en lo que compete a sus secciones «estables» como a aquellas «cambiantes».¹⁷

¹⁴ Véase Haug, «Tropes»..., 263-299.

¹⁵ A falta de una denominación mejor y no condicional para el conjunto de estos repertorios, otras denominaciones aceptadas de común por la crítica podrían ser: «canto litúrgico latino», «canto medieval latino», «canción latina litúrgica», etc.

¹⁶ *Assoziativ interpretierender Prozesse*. Wulf Arlt, «Zur Interpretation der Tropen», *Forum musicologicum* 3 (1982): 82.

¹⁷ Esta controvertida e interesante cuestión fue planteada por vez primera en Richard L. Crocker, «The Tropic Hypothesis», *The Musical Quarterly* 52 (1966): 183-203.

Ejemplos de esta índole, mostrando ambas posibilidades, no faltan en el *Calixtinus*. Bastaría con hacer una simple comparación de los complejos procesos compositivos y retóricos que rigen la relación palabra-melodía en la *vox principalis* de *Cunctipotens genitor Deus* (figura 1.2),¹⁸ concebido con el texto latino desde las más antiguas fuentes concordantes de su melodía (figura 1.1), con respecto a las adaptaciones textuales —únicas— a una misma melodía previa de Kyrie, muy extendida desde el norte —Cambrai— y asociada también a otros textos (figura 2.1), en la de *Rex immense pater pie*¹⁹, así como en la versión monódica de éste y en la de *Rex cunctorum saeculorum eleison* (figura 2.2).²⁰ En el primer caso, encontramos un «Kyrie con texto latino», diseñado así desde el principio, en hexámetros dactílicos que se apoyan en una intrincada trama motivica de la melodía para su articulación; en el segundo, unas *prosulae*, en las que al melisma del canto base preexistente se le han añadido dos textos que, casi mellizos, imitan rítmicamente el dímetro trocaico (octosílabo paroxítono, 8p) con un diseño melódico menos concentrado. Las diferencias en cuanto a concepto creativo entre ambos afloran por doquier: la preexistencia o no de la melodía ha marcado el devenir de estas composiciones que, en una primera impresión, pudieran resultar muy similares en apariencia.

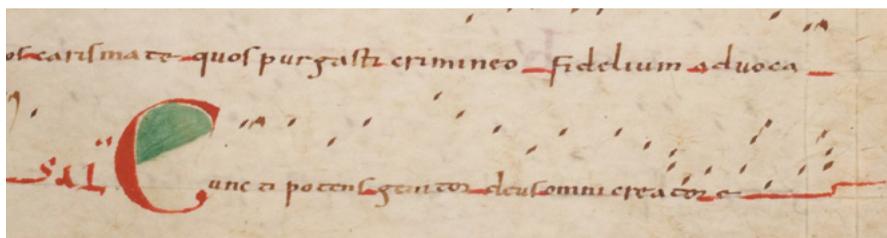


Figura 1.1. *Incipit* del testimonio más temprano del Kyrie *Cunctipotens genitor Deus* (Mel. 18 [IV]), en París, Bibliothèque nationale de France, lat. 887, ss. x ex / xi in, de Saint-Martial de Limoges (¿St. Géraud de Aurillac?), f. 56r. © gallica.bnf.fr / BnF

¹⁸ Por comodidad y por hallarse una abundante bibliografía y referencia a otras ediciones textuales y/o musicales, así como concordancias para cada canto, cuando sea posible citaré todos los ejemplos a partir de su edición accesible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>. Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordinarium Missae* en los manuscritos españoles», 2 vols. (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), vol. 1, 218-223 y vol. 2, 32-41.

¹⁹ Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval...», vol. 1, 257 y vol. 2, 157-162.

²⁰ Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval...», vol. 1, 256 y vol. 2, 143-146.



Figura 1.2. *Incipit del Kyrie Cunctipotens genitor Deus* (Mel. 18 [IV]), en el *Calixtinus*, f. 190r.
© Archivo de la Catedral de Santiago

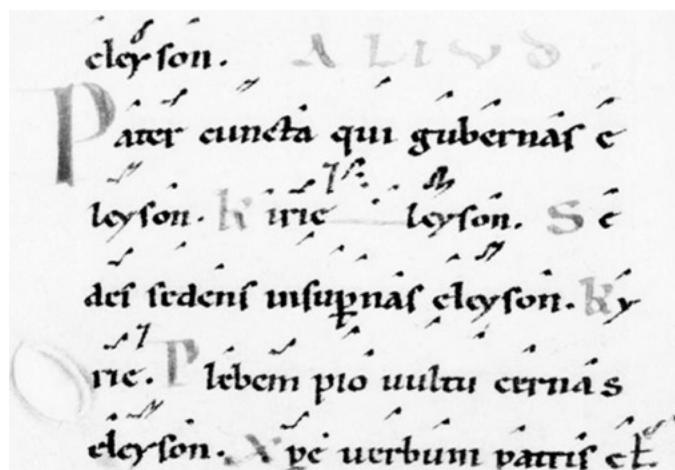


Figura 2.1. Primeros elementos del testimonio más temprano de la Mel. 58 (xii) de Kyrie,
con el texto *Pater cuncta qui gubernas*, en Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 78 (79),
s. xi ex, de Cambrai, f. 66v. © BVMM

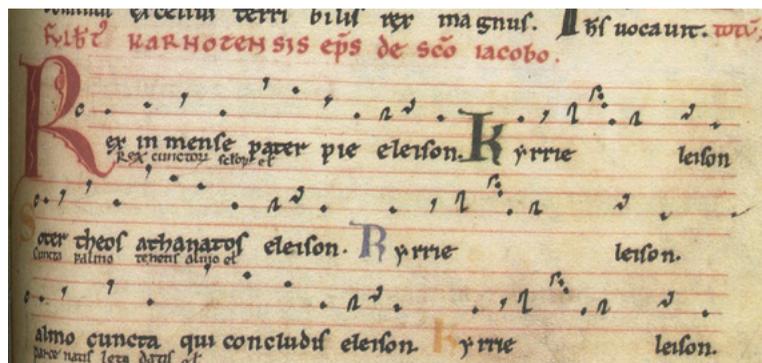


Figura 2.2. Primeros elementos de la Mel. 58 (xii) de Kyrie con los textos *Rex immense pater pie* y *Rex cunctorum saeculorum*, en el *Calixtinus*, f. 134r. © Archivo de la Catedral de Santiago

Sirva también como ilustración lo que sucede justo en otro de los cantos del ordinario, el *Benedicamus Domino*, sea en el ámbito del oficio o en el de la misa:²¹ la concomitancia estilística de sus tropos con otras categorías como el *versus* y el *conductus* viene a dar por válida la deducción de que, en estos casos, canto base y tropo fueron compuestos fruto de un único impulso creativo inicial, estrófico, hasta el extremo de fagocitar éste a aquél a modo de paráfrasis. Es específicamente la antología de rasgos distintivos semejantes a este estrofismo, entre los que podría enumerarse la tendencia a la regularización en cuanto al cómputo de sílabas, la nueva conciencia en el tratamiento del acento y la rima, la irrupción de novedosas formas métricas y melódicas, y un largo y flexible etcétera, la que permite que podamos hablar —esta vez sí, con propiedad temporal— de «neues Lied» o *nova cantica* para estos tipos compositivos.²²

Desde mediados del siglo xi en adelante, pues, efecto de la irrupción de una nueva sensibilidad, es posible confirmar el brote de un intento paulatino y deliberado hacia la regularidad del estilo poético en su sentido rítmico que, cómo no, tendrá consecuencia directa en el plan melódico de la estrofa como unidad de medida. De este modo podemos comprobarlo, a título demostrativo, en el empleo que hace del septenario trocaico (sucesión de octosílabo paroxítono y heptasílabo proparoxítono, 8p + 7pp) el tropo de *Benedicamus Ad superni regis decus* (figura 3.2).²³ Siendo un *contrafactum* del aquitano *Noster coetus iste laetus* (figura 3.1), esta composición a dos voces organiza el pie rítmico-poético en

²¹ Por ejemplo, en la misa farcida, el tropo de *Benedicamus Domino Regi perhennis* (f. 139r) concluye el servicio.

²² Haciendo sumario de las implicaciones del concepto desde los trabajos pioneros de Spanke, von den Steinen, Arlt, etc., remito a los dos últimos estudios monográficos sobre el tema: Jeremy Llewellyn, «Nova cantica», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 147-175; y Adriana Camprubí Vinyals, «Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos xi, xii y xiii). De la lírica latina a la lírica románica», 2 vols. (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

²³ Walther Krüger, «Ad superni regis decus», *Die Musikforschung* 20, n.º 1 (1967): 30-44.

base al principio de doble *cursus*, típico de las prosas, consistente en una sucesión de pares melódicos independientes, en la que al final de cada segundo hemistiquio (conclusión de la estrofa), además, se añade una *cauda* melismática, algo propio de algunos *versus* lemosinos y que, a la postre, heredaría también como recurso el *conductus* parisino. En el contexto compositivo «neues Lied», por tanto, el *Calixtinus* se sitúa con ejemplos semejantes en un plano intersticial entre las escuelas de Saint Martial de Limoges y Notre Dame de París.²⁴

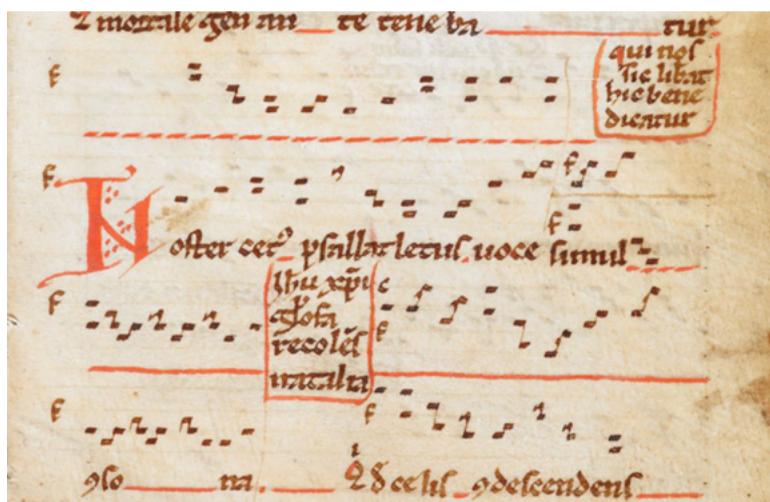


Figura 3.1. Comienzo de *Noster coetus iste laetus*, en Londres, British Library, Add. ms. 36881, s. XII, de Saint Martial de Limoges, f. 3r. © bl.uk / The British Library

²⁴ Una puesta al día sobre este carácter conjuntivo del *Calixtinus*, con una revisión bibliográfica sobre el tema, en Edward H. Roesner, «The *Codex Calixtinus* and the *Magnus Liber Organī*: Some Preliminary Observations», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 135-161.



Figura 3.2. Dos primeros pareados del tropo de *Benedicamus Domino Ad superni regis decus*, en el *Calixtinus*, ff. 214v-215r. © Archivo de la Catedral de Santiago

En íntima relación con toda esta problemática o, mejor, imbricada en ella, viene una segunda gran matización necesaria con respecto a la clasificación de Huglo. Sería la que atañe de forma específica a «las composiciones “polifónicas”». En realidad, la presencia de la polifonía no hace de estas composiciones lo que son. Asimila así la cualidad y rango de condiciones de lo «accidental». Y es que se trata más bien de una cuestión de técnica, de textura, no de organización compositiva, lo que nos lleva a que clasificar estos cantos como una categoría aparte puede dar lugar a equívocos en este aspecto. Sin embargo, eso no quita ni un gramo de peso al hecho de que las características particulares que presentan las 24 piezas polifónicas del *Calixtinus*,²⁵ entre otras incontables singularidades del ejemplar,

²⁵ Son 21, en el Apéndice I; 2, en el Libro I (si incluimos el *Alleluia Vocavit Ihesus*, f. 119v); y 1 con «polifonía escondida» o con las voces dispuestas de forma sucesiva, el conductus *Ad honorem regis summi* (f. 219v).

contribuyen poderosamente a que nuestro códice ocupe, *iuris et de iure*, el lugar único que ocupa en el largo camino de la historia de la cultura.

Me gustaría destacar, de entre el ramillete de estas características polifónicas, principalmente las que competen al estilo. Usufructuarios de los análogos lemosinos, dos son los estilos polifónicos que presentan las piezas calixtinas: el *organum* florido o melismático y el uso del *discantus*.²⁶ Quede claro que, si hago en este lugar un subrayado acerca del estilo de la polifonía, no es por otra razón salvo la de poner el acento en unas prácticas importadas que tienen que ver más con los cantores que con la codificación por escrito de la notación de las obras.²⁷ Algo de fuera se ve «apropiado» —*lato sensu*— para cubrir una exigencia doméstica, la de cantar a Santiago de manera admirable y meliflua. Lo curioso del caso es que, siendo cierto que dichos estilos son de potestad aquitana en el origen (sólo mantengamos en la memoria el *contrafactum* de la figura 3.2 como prueba de esta vinculación), rápidamente extenderían su proyección hacia centros del norte, latitudes hacia las que también dirige la mirada el *Calixtinus*, como atestigua la procedencia de la mayor parte del elenco de nombres a los que, en función de *auctoritas*, atribuye la creación de estas composiciones de canción litúrgica con polifonía: Alberto de París, Airardo de Vézelay, Gualterio de Château-Renard, Fulberto de Chartres, Gosleno de Soissons, Alberico de Bourges, Atón de Troyes...

Así pues, por encima de las etiquetas que demos a sus contenidos (aunque no deja de ser un valor importante), el *Calixtinus* revela que, mientras recolecta en los campos de la tradición, no duda en hacer una *recensión* de la *avant-garde* de su tiempo. Se sitúa en una clara encrucijada de influencias y efectos, de transferencia.

III. POR LOS SENDEROS DE LA TRANSFERENCIA

Llegados a este punto, decía al principio que, a imagen del propio Camino, el *Calixtinus* es un espacio de encuentro, de diálogo y, por tanto, de intercambio. Me refería a él como centro de un sistema circulatorio, repleto de vías y conductos, receptáculo de un *thesaurus* con el que rendir un culto digno y razonable a la memoria de Santiago en sus solemnidades. Pues bien, en lo que compete al canto de tropos y prosas, tras ver algunas coyunturas de lo que suponen

²⁶ Una explicación sintética de estos estilos, así como una atractiva hipótesis alrededor de las tensiones entre «purists» y «liberals» durante la manera de compilar el códice, en Hendrik van der Werf, «The Polyphonic Music», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), 125-136.

²⁷ Recordemos cómo lo expresa Huglo (citado arriba): «el organum o segunda voz improvisada conforme a reglas bien definidas, llega un día en el que se fijan por escrito». Véase a este fin Leo Treitler, «Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 113-134.

en tanto que elementos «cambiantes» a nivel local o, sencillamente, «accidentales» dentro de la celebración, ahora es momento de reflexionar con brevedad sobre por qué cada uno de estos cantos constituye *per se* un «método» de inculturación. Para ello, el entramado de vías que supone el Camino cobra todo su sentido, más allá de la fortuna metafórica que posea como imagen la analogía.

Sea donde fuere que se copiara físicamente el códice, incluso también el lugar en el que se compilara el *Liber sancti Iacobi*, el *Calixtinus* escenifica el continente donde, canto a canto (salvo, es evidente, las excepciones que pueden implicar los *unica*), siempre puede hallarse una misma dinámica constante: entre dos ambientes culturales, uno de partida y otro de llegada, se produce una transferencia de materiales, prácticas y/o competencias. La motivación responde asimismo a un principio lógico en virtud del cual el ambiente receptor, es decir, Santiago como foco de peregrinación, importa, adapta o adopta material ajeno para compensar, de manera consciente o inconsciente, una carencia o necesidad cultural y/o cultural propia. Cada canto «importado» en cuestión, pues, se ve arrastrado en el curso de esa corriente particular que definimos como «tradición» o, lo que viene a ser mismo, «el legado de objetos, prácticas y valores de generación en generación»²⁸; de manera que el ambiente compostelano de recepción, según el caso, se ve impelido a tomar posiciones graduales y calibradas frente al modelo dado. Posiciones diversas, por supuesto, que van desde la mera aceptación neutra hasta, como ocurre en la mayoría de las ocasiones en el seno del *Calixtinus*, una adaptación subjetiva del modelo, lo que conlleva todo un movimiento de re-contextualización.

Burke hace una recapitulación teórica del cúmulo de todas estas actitudes posibles, las cuales, de un modo u otro, en tal o cual canto, sabemos que observa el *Calixtinus*, con especial incidencia para los sectores «variables» de su repertorio más permeables a ser materia de elección y de uso local. Así, comenta que frente a la recepción de lo «otro» puede haber pasividad, hibridación, selección sólo de algunos aspectos, acomodación por parte del ambiente de partida o sincretismo-acomodación tras el encuentro e intercambio. Todas y cada una de las posibilidades, naturalmente, según él, orbitan en torno a un nivel superior de aceptación o rechazo, aunque, dada la naturaleza electiva y antológica del *Calixtinus*, en esta dimensión debemos asumir que todo pertenece al plano de lo aceptado.²⁹

Sin embargo, algo decisivo queda todavía con luz tenue: ¿cuál es el ambiente concreto o cuáles son los ambientes remitentes del *Calixtinus*? Se han apuntado diversas hipótesis a este respecto, pero, como mínimo, una cosa se tiene clara: el códice fue consecuencia de un proyecto unificado, de un plan y diseño cuidadoso, competente y consciente, hasta en la adición de nuevos materiales a lo largo del siglo XII no presentes en la concepción inicial.³⁰ Quizá la Bourgogne de

²⁸ Peter Burke, *Formas de historia cultural*. Trad. por Belén Urrutia (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 237.

²⁹ Burke, *Formas de historia...*, 258-264.

³⁰ Una actualización resumida de las principales conjeturas sobre el origen del códice puede encontrarse en

Vézelay y Cluny, quizá el círculo aquitano en torno a Saint Martial de Limoges (adquirido por Cluny en 1063), quizá una redacción en el norte peninsular en plena campaña de repoblación litúrgica cluniacense..., muchas son las propuestas, y demasiados los quizás, aunque al menos casi siempre con el mismo denominador común de que lo cluniacense está fuera de duda. Llegado al colofón que culmina el Libro V (figura 4), hasta el propio códice, hablando sobre su origen de copia con una positiva ambición cosmopolita que factura múltiples procedencias (Roma, Jerusalén, la Galia, Italia, Alemania y Frisia), quiere destacar que, mediante un salto de reserva final, por encima de todas ellas está la casa madre de la orden de Cluny («*et precipue apud Cluniacum*») o, más bien, el ambiente cultural cluniacense.

Cluny, por supuesto. Pero estamos tratando con tropos y prosas, con canción litúrgica, y conocido es que el carisma cluniacense no tenía especial inclinación, si no directa animadversión, hacia este tipo de repertorios «no bíblicos».³¹ Como poco, esto viene a arrojar más dudas de las que la lógica del resto de indicios pareciera despejar. Entonces, ¿podría ser Cluny el ambiente de partida propicio y proclive a perpetuar y promover la práctica del canto de tropos y prosas en Santiago?

Roesner, «The *Codex Calixtinus*...», 142-157. Para nuevas aportaciones acerca de la raíz y difusión de algunas composiciones del corpus gregoriano («esencial») en el *Calixtinus*, véase Santiago Ruiz Torres, «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol», *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 401-420; y Santiago Ruiz Torres, «New Evidence Concerning the Origin of the Monophonic Chants in the Codex Calixtinus», *Plainsong and Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94.

³¹ Sobre el tratamiento actualizado de este problema en el caso concreto de San Juan de la Peña, véase Arturo Tello Ruiz-Pérez, «The Troper-Proser Huesca, Chapter Library, MS 4: a Vestige of Cluny?», *Journal of Medieval Iberian Studies* 9, n.º 2 (2017): 184-205. Aquí se demuestra que, respecto a la posición de la orden con respecto a tropos y secuencias, una cosa era el uso de Cluny y, otra, el de aquellos cenobios (con diversos grados de dependencia cluniacense) que se pudieran englobar bajo la denominación *nebula cluniacensis*. A este propósito, para el caso de un manuscrito en el contexto de Sant Pere de Camprodon (más tarde, en uso gerundense), remito al artículo de próxima aparición de Maria Incoronata Colantuono y Adriana Camprubí Vinyals, «*Facta sunt prosas novas: un excursus sul repertorio sequenziale a partire dall'analisi metrico-musicologica di una prosa nova tratta dal Messale ms. lat. 1333 BnF*», *Rivista Italiana di Musicologia*.



Figura 4. Colofón de los cinco libros del *Calixtinus*, f. 213v. © Archivo de la Catedral de Santiago

Para dar una respuesta más ajustada a la pregunta sobre el/los ambiente/s remitentes para el *Calixtinus*, creo que hay que invertir el punto de vista. Me parece obligado empezar diciendo que no existe una contestación individual para el conjunto; que para cada uno de sus cantos, elementos, iluminaciones, testimonios, historias, milagros, etc., habría que proceder de la misma manera inversa: remontar el camino y las huellas de todos los testimonios que dan cuenta —en este caso— de cada canto, tomado como objeto de una historia de influencias y efectos. Todas las fuentes que lo transmiten, por tanto, a través de la consiguiente re-contextualización particular según *su* momento y *su* circunstancia, han de ser vistas como un «original» que, en todo caso, tenemos hoy la oportunidad de cotejar y relacionar con otros «originales». ³² Uno a uno, estos manuscritos son estaciones de llegada en la multiplicidad de caminos; uno a uno, expresan un contorno distinto del Camino. Otra cuestión es que, en el plano del horizonte, siempre se encuentre Santiago y su culto.

La revisión de todos los «textos» en detalle, así, se hace perentoria. Esta circunstancia, por ejemplo, ya la puso de manifiesto Gutiérrez, cuando denominó de forma muy atractiva «concordancias externas» a las que ofrecen noticia sobre las relaciones de las piezas a nivel melódico con un posible

³² Habermas, por ejemplo, concreta este principio del siguiente modo: «La historia de influencia y efectos de un texto es sólo la cadena de interpretaciones pasadas a través de la cual la precomprensión del intérprete viene mediada objetivamente con su objeto, aunque ello acaezca a sus espaldas». Jürgen Habermas, *La lógica de las ciencias sociales*. Trad. por Manuel Jiménez Redondo (Madrid: Editorial Tecnos, 1996), 240 y 228-256. De manera más exhaustiva y quizá más integral, véase Hans-Gregor Hadamer, «Análisis de la conciencia de la historia efectual», en *Verdad y método*. Trad. por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977), vol. 1, 415-458.

modelo de otros manuscritos (la *recensio*) y, de forma subsiguiente, «correspondencias internas» a un «ensamblaje de patrones y repeticiones melódicas» entre las propias piezas del *Calixtinus*.³³ Los resultados obtenidos de aquel examen fueron muy satisfactorios. Así, para mi intención de ir del efecto a la causa, a manera de un ensayo de laboratorio, aquí me valdré de una vía intermedia que participa de ambos extremos, «externo» e «interno», mostrando parcialmente —el espacio no permite más— el resultado de la elaboración completa del aparato crítico para el *stemma* de la prosa *Gratulemur et laetemur* (figura 5), reservada junto a *Clemens servulorum*, única de las copias calixtinas, para el Alleluia de las misas de Santiago. Es decir, haré una aproximación a la «zona cero» del análisis, para poder interpretar a continuación los pasos del camino, al menos del de esta canción litúrgica de muestra, bajo el prisma de algunos presupuestos de la teoría de la recepción. Insisto en la idea de que habría que hacer este ejercicio con todos y cada uno de los elementos que integran el códice, más allá incluso de los cantos, en aras de alcanzar un conocimiento mayor sobre él y sobre el *Liber sancti Iacobi*.

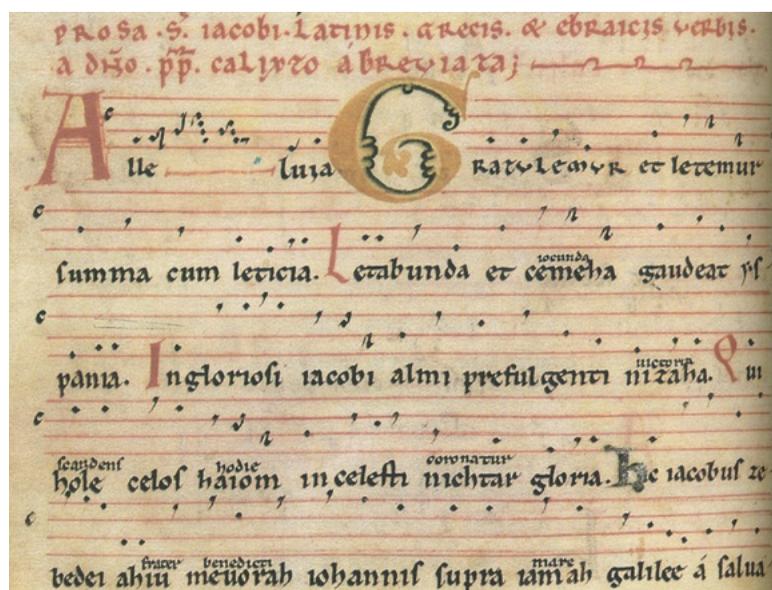


Figura 5. Comienzo de la prosa *Gratulemur et laetemur*, en el *Calixtinus*, f. 119v.
© Archivo de la Catedral de Santiago

³³ Carmen Julia Gutiérrez, «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 445.

Tabla 1. Concordancias de *Gratulemur et laetemur*

Signatura	Abrev.	Folio	Nota	Siglo	Año	Procedencia	Área
Huesca Bibl. Cap. ms 4	Hu 4	150r	<i>add</i> XII in	XII in		San Juan de la Peña (después la catedral de Huesca)	España
Santiago de Compostela Bibl. Cap. <i>Codex Calixtinus</i>	Sa Cal	119v		XII in / med	ca.1138-40 1173	Santiago de Compostela / <Vézelay ?	España
		127r	<i>Incipit</i> s.n.				
		129v	<i>Incipit</i> s.n.				
		124r	<i>Incipit</i> s.n.				
		125v	<i>Incipit</i> s.n.				
Montserrat Bibl. de la Abadía ms 73	Mst 73	47v		XII		Toulouse ? / Narbonne ? / Castilla ?	España
Toledo Bibl. Cap. ms 35.10	Tol 35.10	136r		XII ex		Toledo, San Vicenta de la Sierra	España
Pamplona Arch. Cap. s.s.	Pam			XII ex / XIII in		Pamplona, Catedral	España
Tortosa Bibl. Cap. ms 135	Tsa 135	81v		XIII med	1228-1264	Tortosa, Catedral	España
Salamanca Bibl. Univ. ms 2631	Sal 2631	68r	s.n.	XIV in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		70r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71v	<i>Incipit</i> s.n.				
		73r	<i>Incipit</i> s.n.				
Roma Bibl. Apostolica Vaticana Arch. di San Pietro C. 128	Vat 128	100v	s.n.	XIV in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		104r	<i>Incipit</i> s.n.				
		105r	<i>Incipit</i> s.n.				
		106v	<i>Incipit</i> s.n.				
		108r	<i>Incipit</i> s.n.				

Madrid Bibl. Nac. ms 7381	Ma 7381	36r	s.n.	xvii med	1657	Estepa [«Calixtinus» copiado de un modelo en pergamino de Sevilla, transcrito por Fray Pedro de S. Cecilio, en Granada, en 1632]	España
		37r	<i>Incipit</i> s.n.				
		38r	<i>Incipit</i> s.n.				
		39v	<i>Incipit</i> s.n.				
		33v	<i>Incipit</i> s.n.				
Sélestat Bibl. Humaniste ms 22	Sel 22	5r, 1v		xI ex / xII / xIII		Conques, Ste. Foy	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 778	Pa 778	129v		xII		Narbonne, Catedral	Grupo meridional
Barcelona Bibl. de Catal. ms 1238	Bar 1238	289v		xIV in / med		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Toulouse Bibl. mun. ms 95	Tse 95	283v	s.n.	xV		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 871	Pa 871	138r	s.n.	xV		Bordeaux, Catedral	Suroeste
Paris Bibl. Nat. n. a. lat. 3126	Pa 3126	43v		xII med		Nevers, St. Cyr	Oeste (noroeste y zona de transición)

IV. EL ÁRBOL DE *GRATULEMUR ET LAETEMUR*³⁴

El primer paso a dar ya ha quedado enunciado, las «concordancias externas» o *recensio*. La prosa es transmitida por 15 fuentes manuscritas (tabla 1), en las que aparece hasta un total de 31 veces³⁵ para 5 ocasiones litúrgicas, todas, por supuesto, relacionadas con festividades de Santiago: el natalicio (25 de julio); las ferias III, V y VII de su Octava; y la traslación de los restos y vocación (30 de diciembre). Es suficiente un vistazo rápido para reparar en el hecho de que, entre las procedencias de estos testimonios —dejando preventivamente al margen las calixtinas—, se reparten algunos de los centros referenciales de las cuatro vías transpirenaicas principales del Camino (figura 6):

- *Via Lemovicensis*, desde Vézelay: Saint Cyr de Nevers (que incluye a Saint Étienne).
- *Via Podensis*, desde Le Puy-en-Velay: Sainte Foy de Conques.
- *Via Tolosana*, desde Arles: Saint Sernin de Toulouse, y el centro episcopal de Narbonne (como variante del sur, «a pie de costa», por la adición de la «Vía del Piamonte»).
- *Via Turonensis*, desde París / Tours: la catedral de Bordeaux, aunque ya en el siglo xv.

³⁴ Una edición crítica únicamente con las fuentes concordantes peninsulares, aunque se señala el resto de concordancias extra-peninsulares (con actualización bibliográfica), puede encontrarse en Peláez Bilbao, «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020), vol. 2, 446-471.

³⁵ Número elevado habida cuenta de que 3 son copias directas y fieles, aunque bastante posteriores, del *Calixtinus*: Sal 2361, Vat 128 y Ma 7381 (todas sin música [s. n.], pese a que menos Ma 7381 estuviesen preparadas para recibir la melodía también), de en torno a 1325, las dos primeras, y de 1657, la tercera.

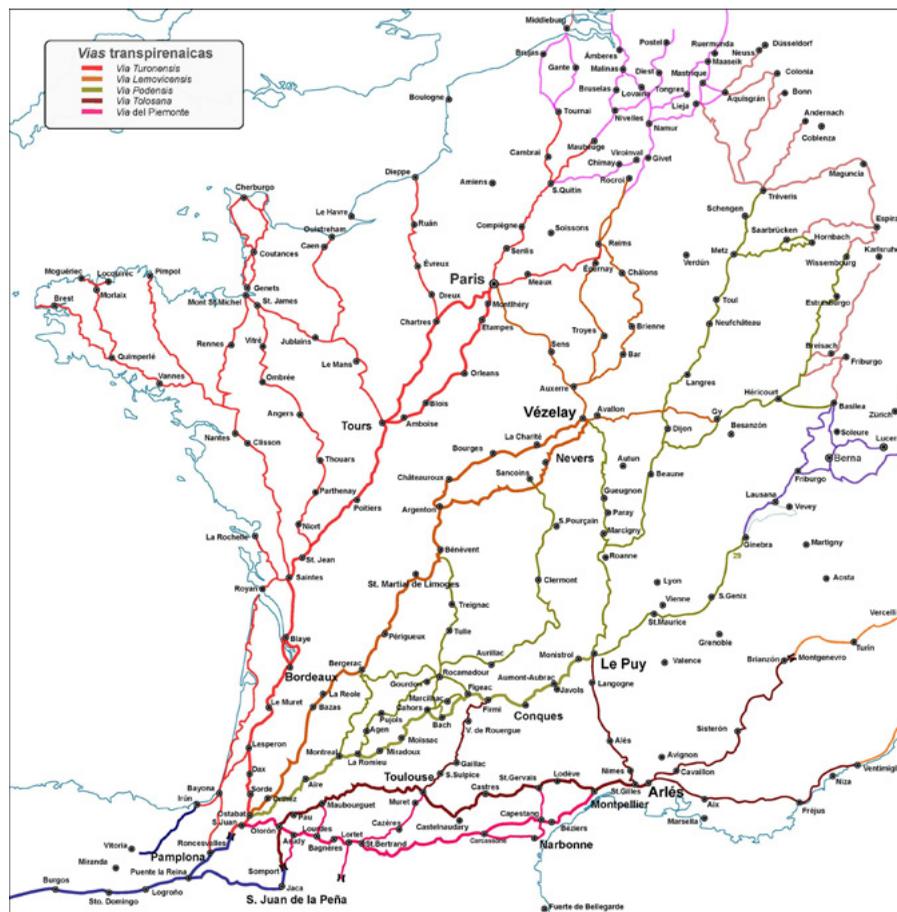


Figura 6. Mapa de los Caminos jacobeos transpirenaicos

Salvo la *Via Tolosana*, que atraviesa los Pirineos por el puerto de Somport hasta Jaca o bien por el Rossilló, el resto de *Vias* lo hacen por Roncesvalles, quedando así, por medio de estos pasos, alineadas las conexiones con algunas de las rutas jacobeanas preferentes en la península, es decir, las conocidas como el Camino del Ebro (para el caso de Tortosa), el Camino Catalán (para San Juan de la Peña) y, sobre todo, el Camino Francés (de nuevo para San Juan de la Peña y Pamplona). Todas, naturalmente, quedan entrelazadas en un sinfín de variantes y ramales en lo intrincado del circuito. Por su parte, la presencia toledana —porque en todo sistema circulatorio siempre hay unos vasos principales y otros capilares— viene explicada por la vinculación tolosana de las canónicas rufinas de

la catedral tortosina y del monasterio de San Vicente de la Sierra.³⁶ En definitiva, salta la evidencia de que los testimonios se organizan sintomáticamente en función de los hitos del Camino.

Dentro de esta organización, si miramos la difusión como una magnitud, el tiempo y el espacio son vectores complementarios que expresan un ámbito de situación. Así tenemos que, en el entorno del Camino, el más temprano de los testimonios para *Gratulemur et laetemur* es el proveniente de Conques (Sel 22) y, el más lejano respecto al «punto de referencia», Compostela, el de Nevers (Pa 3126). Estos extremos son importantes para delimitar las relaciones y marcas de origen de la prosa, qué duda cabe, pero no de una manera absoluta porque haya que entender dichas relaciones y marcas en una corriente de sentido único hacia Santiago, sino porque precisamente el *Calixtinus* —y con probabilidad también el *Liber sancti Iacobi*— ha sido relacionado en cuanto a compilación y copia, como hipótesis, con ambientes incardinados en aquellos *illic et tunc*. Ahí están, por ejemplo, las evidencias paleográficas y notacionales como credenciales en este sentido.³⁷ Verifiquemos, pues, en este caso.

Aquí es donde la *stematica* se revela como una herramienta de primera mano a la hora de desbrozar la información.³⁸ La posibilidad que ofrece de establecer un árbol de relaciones entre los diferentes testimonios por medio de la *collatio* de sus distintas lecturas y variantes, lejos de agotar sus recursos en busca de un supuesto «original» o «arquetipo» (recordemos el presupuesto que establecía arriba de que estamos tratando sólo con «originales»), ofrece un mapa privilegiado de filiaciones y grados de transmisión inmejorable en aras de interpretar los datos. De este modo, para tal interpretación, antes han de consignarse los datos en detalle a través de la construcción de una edición crítica para *Gratulemur*³⁹ que abarque desde la disposición general de los pareados en cada manuscrito, junto a la adscripción de su festividad y rúbrica, hasta el último nivel de lecturas textuales y/o musicales, sean éstas de carácter significativo o de naturaleza no significativa.

³⁶ Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», en *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, ed. por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI) (Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013), 325-354.

³⁷ Una exposición de la cuestión, con una buena revisión bibliográfica, en Sarah Fuller, «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 184-234. Véase también Asensio, «Ripoll & Compostela...», 67-76.

³⁸ Frente a una ingente bibliografía sobre la *stematica* o ecdótica, destaco los relativamente recientes manuales de Alberto Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983); James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, trad. por Andrea Giráldez (Madrid: Akal, 2008); y Philipp Roelli, ed., *Handbook of Stemmatics. History Methodology, Digital Approaches* (Berlín / Boston: De Gruyter, 2020).

³⁹ Véase «La prosa *Gratulemur et laetemur*. Una edición crítica», en la sección «Documentos» en este mismo n.º.

De la discriminación habitual entre variantes conjuntivas y separativas, basada sobre todo en el principio del «error común»,⁴⁰ el primer hecho llamativo que se desprende es la necesidad de tener que dividir la prosa en dos versiones, lo que, en ecdótica, recibiría el nombre de «subarquetipos»: una para el grueso de manuscritos (*versio I*) y, otra (*versio II*), para el grupo de manuscritos calixtinos (es decir, el que integran el propio *Calixtinus* y sus copias directas). Las diferencias principales entre ambas *versiones* radican en la mayor brevedad de la *versio II*, como ya anuncia su rúbrica («[...] a domno papa calixto abreviata»), así como la adaptación que hace ésta del modelo que supone la *versio I*, mediante elaboraciones propias que se ponen de manifiesto, una vez más, desde la misma rubricación como una declaración de intenciones («*Prosa sancti iacobi Latinis grecis et ebraicis uerbis [...]*»).

Sendas particularidades de la *versio II* guardan relación mutua. No en vano, la abreviación es ya *per se* una manera de reelaboración, de acomodación de un modelo dado, a la que se le añade el ejercicio erudito de incluir palabras griegas y hebreas, acompañándolas de su pertinente glosa con la traducción latina realizada por la misma mano. Moralejo Laso ve en ello un elemento de parentesco, por ejemplo, con secuencias de la escuela sangalense como *Grates, bonos, hierarchia* (para la Santa Cruz; AH 50, 239), de Hermann (*Contractus*) de Reichenau,⁴¹ aunque más bien pareciera un intento de explicitar deliberadamente en el trilingüismo —sin negar precedentes— una concepción cosmopolita que emana del Camino. Pero quizá sea en el plano melódico donde se haga más ostensible la sutileza en el manejo de material nuevo para la reelaboración del modelo. Sirva de ejemplo lo que señala Gutiérrez:

La prosa *Gratulemur et laetetur*, conocida por numerosas fuentes del sur de Francia y norte de España genera la prosa del mismo incipit de SC —abreviada por el papa Calixto, dice el código— que toma de ella tanto material textual, aunque escaso, como melódico en la mayor parte de sus frases. Algunas de éstas (B y C) son correspondencias internas.

En la reelaboración de *Gratulemur* se toman muy pocas frases idénticas al modelo. Una de las más parecidas es la correspondencia B, de la que podría dudarse si es un auténtico miembro o simplemente una frase típica del modo. La considero una correspondencia porque siempre aparece

⁴⁰ «El único criterio eficaz para la filiación es el basado en el *error común*. Parece claro que dos o más testimonios que coincidan en un error se remontarán en última instancia a un modelo común en el que se hallaba este error. La operación más delicada de la crítica textual radica precisamente en el correcto establecimiento del *error común*, porque no todo error en que inciden dos o más testimonios es significativo y propiamente común, es decir se remonta a un modelo en el que ya aparecía. Dos o más copistas pueden coincidir en un mismo error casualmente, al tratarse de errores propios de la operación de copia: haplografía, ditografía, salto de igual a igual, *lectio facillior*, error paleográfico, etc. Se trata, por consiguiente, de errores accidentales independientes o *errores poligenéticos*, que no poseen, en principio, valor filiativo. El *error común* se define, pues, como todo aquel error que dos o más testimonios no han podido cometer independientemente. Conviene distinguir, sin embargo, entre el *error común conjuntivo (coniunctivus)* y el *error común separativo (disiunctivus)*». Blecua, *Manual de crítica...*, 50-51.

⁴¹ Abelardo Moralejo Laso, «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10, n.º 32 (1955): 362.

con la misma estructura: un inciso completo que se inicia con un *Gegenklang* (contrasonido: inicio de una frase a intervalo de segunda de la final) y sigue con un arpeggio hasta la 4ª de la final (SOL) presentando así un elemento idiomático común a las piezas, todas en modo de SOL.⁴²

En cualquier caso, sea en la *versio I* o en la *versio II*, todo obedece a un programa constructivo en el que los elementos se amoldan recíprocamente de forma coordinada. Así, mientras la *versio I* está calibrada en lo textual por una regularidad «neues Lied» más o menos estricta del pareado, con distintas combinaciones de octosílabos (a veces 4 + 4) y heptasílabos paroxítonos y proparoxítonos, indistinta y alternativamente en ambos casos (8p + 8p + 7pp; 8p + 7p; 8pp + 8pp...), la *versio II* abre un capítulo de libertad y licencia a esta regularidad; un paradigma es la circunstancia de que el elemento 5 quede suelto, rompiéndose incluso el doble *cursus* de la prosa. Dicha flexibilidad viene motivada lógicamente por la nombrada inserción de voces ajenas al latín, claro, pero también por un patente enfoque temático más inclinado a acentuar elementos locales, como el traslado de los restos a Galicia, la veneración del sepulcro compostelano y los milagros que brotan desde él. De manera que es natural que los motivos melódicos fluctúen por movimiento simpático en la balanza de lo prestado y lo (re)creado dentro de la nueva versión calixtina. A este propósito, el significado de las correspondencias internas, prestadas u originales, con otros items del propio *Calixtinus*, tal como indica Gutiérrez, acrecienta el interés de los valores genealógicos y compositivos del recopilador(es), así como de la misma recopilación del códice en su conjunto.⁴³

⁴² Gutiérrez, «Concordancias externas...», 461. Como tales correspondencias internas, se hallan en otros cantos del *Calixtinus*, pero pueden localizarse melódicamente (véase sección «Documentos» en este mismo n.º) en los siguientes puntos para nuestra prosa: 1) Correspondencia B: sobre las palabras «sunt apostoli ratio» / «sunt eius praedicatio» (9a-b de la *versio I*) y «est apostoli devar quezossa» / «est eius praedicatio rama» (6a-b de la *versio II*); 2) Correspondencia C: sobre los pareados 2a-b, de la *versio I*, y 3a-b, de la *versio II*. Gutiérrez señala que a estas dos correspondencias internas, sin referente externo o modelo, se les añaden: 1) Correspondencia A: sobre las palabras «faciebat | praeclara prodigia» / «sub Herodis | imperio maligno» (8a-b de la *versio II*); 2) Correspondencia F: sobre las palabras «Tunc quezozoloz | miracula» / «Hic nazan se | martyrio» (8a-b de la *versio II*).

⁴³ Gutiérrez, «Concordancias externas...», 475-476.

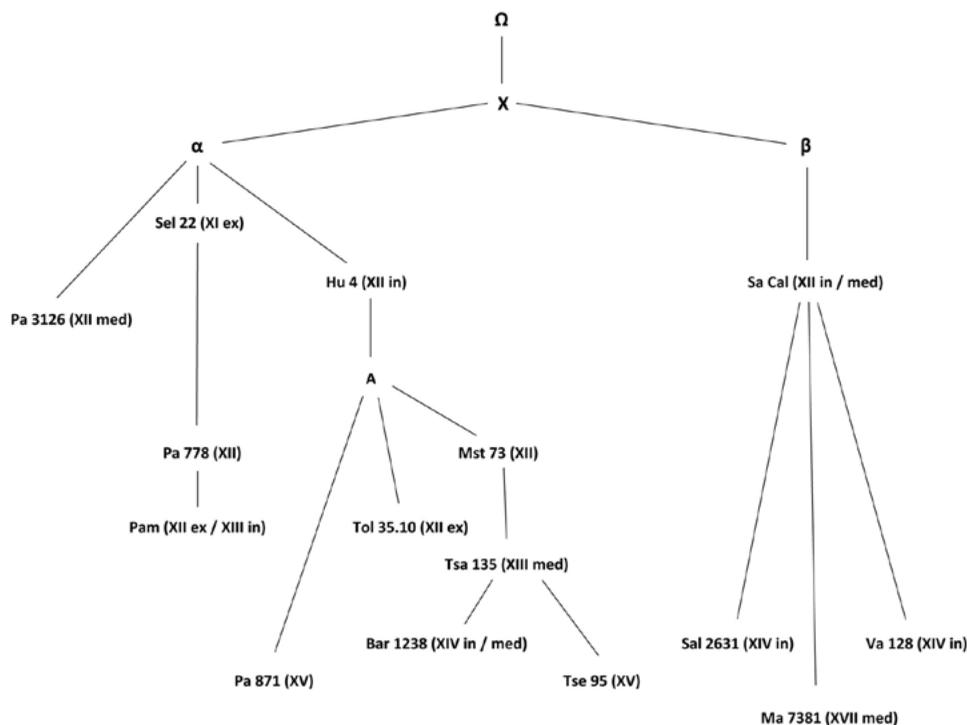


Figura 7. *Stemma* de la prosa *Gratulemur et laetemur*

Apuntaba arriba que no mostraré aquí, por falta de espacio, el abigarrado desarrollo de colegir el aparato de lecturas y variantes para configurar el árbol o *stemma* de filiaciones de *Gratulemur* (figura 7), aunque merece la pena hacer, aun apresuradamente, algunas consideraciones generales.⁴⁴ Por ejemplo, cabe como argumentación plausible decir que, en fecha temprana, a partir de su germen compositivo (Ω) y a través de un ascendente común o grupo indeterminado de ascendentes (X), la prosa habría permanecido circulando (hay rasgos estilísticos de *Gratulemur* que apuntan en esa dirección) o habría pasado a circular en la órbita de influencia del ambiente aquitano-meridional (*versio I* o α). Más concretamente podría establecerse un eje que tendría a Le Puy y alrededores (Sel 22) como centro, y a Narbonne (Pa 778) y Nevers (Pa 1236), junto a Vézelay, como extremos verticales. De ahí, por la pujanza de Cluny en pos de favorecer la peregrinación jacobea y en plena campaña de sustitución del antiguo rito hispánico, se habría extendido a este lado de los Pirineos, casi fruto del mismo impulso

⁴⁴ Quiero agradecer a la Dra. Patricia Peláez Bilbao su discusión y comentarios sobre este punto, antes y durante la redacción de este artículo.

que llevó a que la orden se abriera paso, con sus monjes y sus libros, en el movimiento de colonización litúrgica (romano-franca) que llevó a cabo por los reinos cristianos del norte (Hu 4).

Compartiendo vórtice de acción en el contexto de la Reforma Gregoriana, la cara secular y hermanada de ese carisma renovador de los cluniacenses habría sido la observancia espiritual emanada de los canónigos regulares de Saint-Ruf de Avignon, de regla agustiniana, justo la orden —y el orden— que se instalaría en iglesias tan relevantes como Saint Sernin y Saint Étienne de Toulouse (Mst 73, Bar 1238, Tse 95) y en las sedes recién reconquistadas de Toledo, con el monasterio de San Vicente de la Sierra (Tol 35.10), y de Tortosa, con su catedral (Tsa 135). Esta rama habría recibido la prosa a través de un antecedente o antecedentes (A) relacionados con la comunidad adherida a los ideales cluniacenses de San Juan de la Peña y a los agustinianos de los regulares de la catedral de Huesca (Hu 4), mientras que, por la vía canonical narbonense (Pa 778), habría llegado también a la comunidad regular de la sede pamplonesa (Pam). En rigor, pues, no sería descabellado llamar a esta *versio I* (α) «recensión cluniacense-rufina», aunque de ella participaran, cómo no, otras sensibilidades más específicas.

No obstante, el nuevo horizonte hagiográfico que representaba Compostela requería la impronta de un carácter especial. El compilador(es) del *Liber sancti Iacobi* adaptó, entonces, el conjunto X del ambiente aquitano-meridional de partida, para venerar de forma especial y exclusiva al santo en la sede que conservaba milagrosamente sus restos (*versio II* o β). Desde esta «recensión calixtina» y adaptada del *Liber*, se habría copiado *Gratulemur* en el *Calixtinus*, pero... ¿cuándo? Como brevemente decía arriba, la datación del código nos sitúa un *ante quem* en 1173, pero sabemos que el *Liber* habría estado concluido aproximadamente entre los años 1138-1140; dadas las valencias de los «errores comunes significativos», la reelaboración bien pudo haberse realizado muy a principios del siglo XII e, incluso, a finales del siglo XI.

V. CONQUES EN COMPOSTELA, SANTIAGO EN SAINTE FOY

Como puede verse, no siempre es posible o fácil plantear el *stemma* de un canto dado. Además, cuando sí lo es, el *stemma* no suele darnos el cuadro completo de los dinamismos que han podido ejercer su fuerza en la configuración de la difusión a través de los testimonios. Es sólo una fotografía, estática. En el caso de *Gratulemur*, he pretendido plantear una hipótesis de transferencia, pero, en ella, como en casi cualquier ejemplo, se impone como requisito hacer un razonamiento interpretativo ulterior de los estatutos que rigen los movimientos de su recepción.

Como mi propuesta es, ante todo, metodológica y de muestra, una vez más, seleccionaré de entre todas las posibles relaciones exponenciales tan sólo una. Quiero centrar mi comentario, breve, en la presentación de una serie de elementos de reflexión sobre la «recensión calixtina» (β) a la luz del más

temprano testimonio que transmite nuestra prosa, es decir, Sel 22, de Sainte Foy de Conques (figura 8),⁴⁵ nada menos que aquella que se sitúa como paradigma primero de la «recensión cluniacense-rufina» (α).

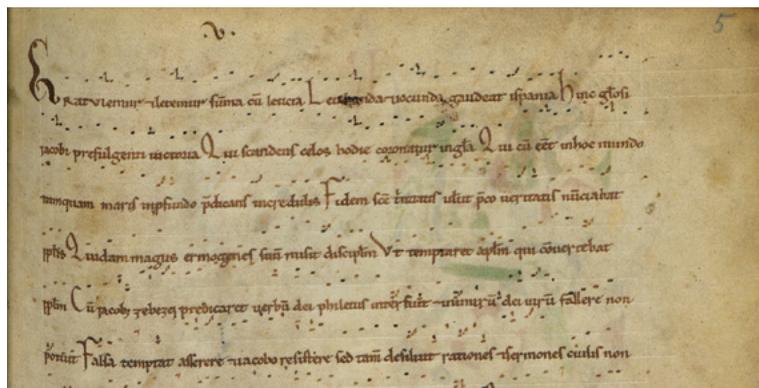


Figura 8. Comienzo de la prosa *Gratulemur et laetetur* en Sélestat, Bibl. Humaniste, ms. 22, de Sainte Foy de Conques, siglo XI ex, f. 5r. © Bibliothèque Humaniste de Sélestat

La vinculación entre Conques y Compostela, es de imaginar, trasciende el ámbito de *Gratulemur*. Cualquier peregrino que deambulara por la cabecera de la catedral románica de Santiago, en la simple disposición y advocación de sus capillas (figura 9), recibiría la invitación de hacer experiencia de un *memento*, en lo que, como argumenta Moralejo, constituiría toda una topografía metafórica en miniatura de lo que habría sido el Camino.⁴⁶ Así, por ejemplo, Sainte Foy de Conques, Sainte Marie Madeleine de Vézelay, San Nicola di Bari, Saint Martin de Tours o San Pedro de Roma, en la parte oriental del transepto y del deambulatorio, podían volver a ser visitados, recordados y venerados. Queda implícito en el hecho que tal rememoración vendría ligada a la figura de Santiago y, por movimiento inverso, quizá también a cómo habría sido éste venerado en cada santuario del recorrido que habría que visitar, tal y como lo estipula el propio *Calixtinus* en su libro V, capítulo 8: «Acerca de los cuerpos de los santos que descansan en el Camino de Santiago y que deben ser visitados por sus peregrinos»⁴⁷. Es decir, que la comunión entre los santos del Camino habría quedado determinada igualmente por la manera en cómo en cada lugar donde descansaban los restos y reliquias de estos se celebraba, localmente, la

⁴⁵ Para un estudio reciente sobre el manuscrito, Marco Piccat, «*Il Liber Miraculorum sanctae Fidis* della Biblioteca di Sélestat», *Ad Limina* 2, n.º 2 (2011), 141-156.

⁴⁶ Serafín Moralejo Álvarez, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacobea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, coord. por Giovanna Scalia (Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985), 45.

⁴⁷ «De corporibus sanctorum qui in itinere sancti iacobi requiescunt que peregrinis eius sunt visitanda» (*Calixtinus*, f. 197v).

solemnidad del Zebedeo. De ello se extrae que, inmanente a la condición accidental o variable de la prosa en la celebración, la abreviación de la «recensión calixtina» tuviera la opción de ser, al fin y al cabo, de alguna manera también eso, una puesta al día o actualización, con nuevos datos y detalles, de algo ya alojado en el «libro de la memoria».⁴⁸

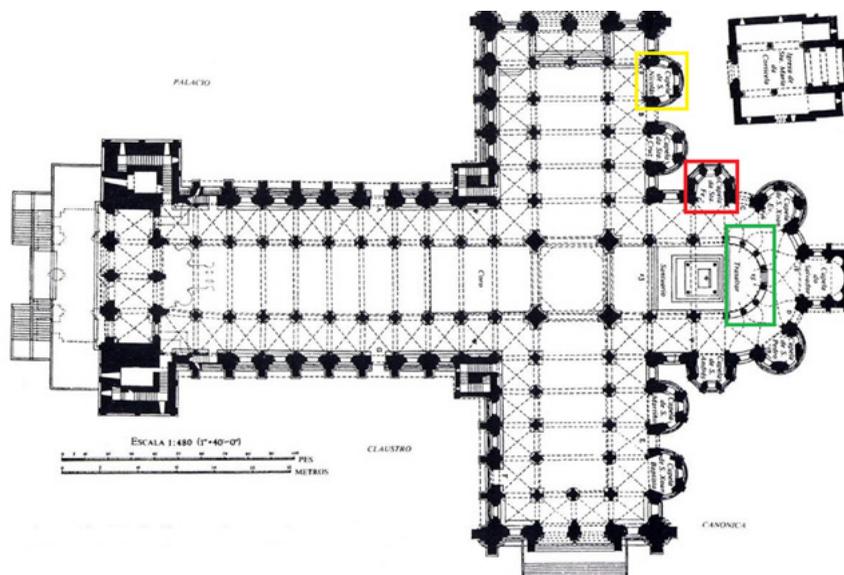


Figura 9. Situación de las capillas de Santa Fe (•), Santa María Magdalena (•) y San Nicolás de Bari (•) en la girola y el transepto de la catedral románica de Santiago de Compostela, según Conant⁴⁹

Un segundo elemento de reflexión es que Sel 22, además de ser la copia más completa del oficio versificado de Sainte Foy o *Historia* (así como la más extensa colección de sus milagros),⁵⁰ curiosamente transmite, junto a *Gratulemur* y otras composiciones dedicadas a Sainte Foy o a la BMV (así la antífona *Ave Regina caelorum*, a dos voces), la prosa *Congaudentes exsultemus vocali concordia*,⁵¹ dedicada a S. Nicola di Bari, cuya capilla tan próxima a la de Sainte Foy se encuentra en la catedral compostelana (figura 9).

⁴⁸ En relación a la forma de organizar el conocimiento y los recuerdos por parte de la mente medieval, véase Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

⁴⁹ John Kenneth Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Trad. por Justo G. Beramendi (Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983), 221-236.

⁵⁰ Véase Pamela Sheingorn y Robert L. A. Clark, *The Book of Sainte Foy* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995), 27-28.

⁵¹ Edición y referencias en Peláez Bilbao, «Las secuencias del manuscrito...», vol. 2, 597-616.

¿Por qué incluir en un libro consagrado a Sainte Foy, composiciones de canción litúrgica —y, por tanto, sometidas a un gusto local— precisamente a Santiago y a san Nicolás? ¿Es ello una nueva clave en la comunión de los santos del Camino?

Que la prosa *Gratulemur* pudiera haber sido concebida en el entorno de Conques / Vézelay (pues no faltan manuscritos que transmiten conjuntos los oficios y materiales de Sainte Foy y Sainte Marie Madeleine, a quien está advocada la basílica de Vézelay), por otro lado, puede hallar un argumento favorable en la extraordinaria popularidad de la que gozaba la santa martirizada en Agen a lo largo y ancho de las tierras aragonesas y navarras. La promoción de su figura hecha por Pedro de Rodez, obispo de Pamplona de 1083 a 1115, muy ligado a Diego Gelmírez y antiguo monje de Sainte Foy,⁵² de manera natural explicaría la pronta difusión a San Juan de la Peña y Pamplona de la prosa. A este tercer motivo de reflexión habría que añadir todavía el cúmulo de evidencias referenciales de tipo arquitectónico-constructivo y, sobre todo, iconográfico que, entre otros, Castiñeiras ha demostrado que existen en la triangulación Conques / Navarra-Aragón / Compostela.⁵³

Y por fin, un elemento que casi se revela a sí mismo como evidencia. El testimonio que el propio *Calixtinus* da sobre Sainte Foy como alto obligado en el Camino y como conciencia de hermandad con la santa en la vivencia de la heroicidad de las virtudes cristianas. No puede pasarnos por alto la velada referencia a la Bourgogne cluniacense, un campo sembrado y probable, de otros posibles, en el que recolectara el compilador(es) jacobeo:

Asimismo, por los borgoñones y teutones que van a Santiago por el camino de Puy, se ha de visitar el santísimo cuerpo de Santa Fe, virgen y mártir, cuya santísima alma, tras haber sido degollado su cuerpo por los verdugos sobre el monte de la ciudad de Agen, la llevaron a los cielos como a una paloma unos coros de ángeles y la adornaron con el laurel de la inmortalidad. Cuando San Caprasio, obispo de Agen, que evitando el furor de la persecución se escondió en una cueva, vio esto, animado a sufrir el martirio, marchó al lugar en que la santa virgen y mártir, fue honrosamente sepultado por los cristianos en el valle que vulgarmente se llama Conques y sobre él construyeron una hermosa iglesia, en la que, para gloria del Señor, hasta hoy en día se observa escrupulosamente la regla de San Benito. A sanos y enfermos muchos beneficios se conceden, y ante sus puertas tiene una rica fuente, más admirable que lo que puede ponderarse con palabras. Se celebra su festividad el 6 de octubre.⁵⁴

⁵² Antonio Durán Gudiol, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I, 1062?-1104* (Roma: Iglesia Nacional Española, 1962), 48.

⁵³ Manuel Castiñeiras, «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el camino», en *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, (Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004)*, coord. por Paolo Caucci von Saucken (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), 63-90.

⁵⁴ Abelardo Moralejo; Casimiro Torres y Julio Feo, trads., *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951), 532-533.

VI. CLAUSURA: «NOVEDAD» FRENTE A «ORIGINALIDAD»

Desde el mismo título, en este artículo he pretendido hacer una propuesta metodológica; presentar un modo dinámico de aproximarse a la «materia calixtina» tomando como referencia aquellas partes accidentales, variables o contingentes (tropos, prosas, *nova cantica*) de la recopilación de cantos de la que hace acopio el códice compostelano para llevar a cabo la liturgia de Santiago. También desde el principio, he puesto de manifiesto que esta condición se entreteteje en la misma hechura de concepto del Camino, que no deja de ser en sí una trama de caminos. Si se le suma la efectividad, que ha quedado patente, de la imagen del conjunto como un sistema circulatorio complejo, entonces, introducir por una de sus arterias una acepción latina adicional para *caminus -i* (hogar, chimenea, lugar del fuego) puede servir, en un juego cuasi-silogístico, para sacar una consecuencia natural de todo lo aquí tratado: el *Calixtinus* es el hogar del Camino, su método.

Las herramientas —o, quizá, debería decir las perspectivas— que he puesto en liza, a través del caso particular de la prosa *Gratulemur et laetemur*, han desvelado una elevada prestancia a la hora de conocer el fenómeno de la transferencia del canto como objeto cultural. Ahora bien, tanto la configuración de un *stemma*, con sus perentorias *recensio* y *collatio*, como la comprensión del itinerario, a tenor de la complementariedad bidireccional remitente / receptor, también han demostrado que el camino no siempre es sencillo y que el punto de llegada, de nuevo, dista de resultar translúcido cuando se trata de razonar con una lógica, como la medieval, que no es la nuestra. Nosotros, que vivimos imbuidos en el mundo de la producción en cadena, de las copias digitales en milisegundos, de la moda que impone prototipos —si no comportamientos— a imitar, parece que tenemos tan desvirtuado el concepto de «originalidad», que cuando nos topamos con un espacio en el que justo la «copia» (manuscrita) es una manera de arraigarse en el «origen», y, por tanto, en la tradición (como conducto de tradiciones), la acción de que cada manifestación de un objeto transmitido sea un «original» nos deja desconcertados y agota nuestras energías. Solemos confundir la búsqueda de lo «original» con la de lo «novedoso».

Lo que quiero decir es que, atrapados por lo común en la equívoca creencia de que es imprescindible condenar lo «viejo» para poder ensalzar lo «nuevo», el ejercicio de rastrear creatividad donde en realidad lo que hay es una historia cuajada de reiteraciones y acomodados interpretativo-notacionales, para el estado actual de nuestra manera de ver las cosas supone una tarea ardua. Parapetados en la elusión y el rechazo de conceptos como «plagio», «dependencia» u «obediencia», que nos resultan incómodos y negativos, corremos el riesgo de proyectar sobre los objetos del pasado presunciones y prejuicios de lo que pensamos —o nos imaginamos— como sujetos del presente. Por el contrario, algunas de las palabras que yo aquí he manejado, como apropiación, coincidencia, recepción, concordancia, testimonio, correspondencia, préstamo, adaptación, inculturación..., representan realidades deseadas por el hombre medieval como cauce de creatividad, de *inventio*. Simplemente la

irrupción de este contraste ya es suficiente para ponernos en la obligación de un cambio de paradigma: exige un ponerse en camino («según el camino») y marcar la cuestión del método como central.

Clarividente siempre, decía López-Calo sobre el *Calixtinus* en uno de sus últimos grandes libros: el «mundo de la peregrinación viene reflejado, muchas veces y en los más variados modos, en el mismo código»⁵⁵. Y así lo he tomado como premisa. En el fondo, refiriéndose a la particularidad del *Calixtinus*, López-Calo elevaba un postulado de proporciones absolutas para el investigador, y que yo tomaré ahora como conclusión última de este ensayo.

La fórmula de este postulado: el método lo impone el objeto, no el sujeto. O, dicho de otro modo, las condiciones de relación, de diálogo o de encuentro, no las pone el investigador a priori, volcando lo que piensa de antemano sobre lo que estudia o imaginando lo que puede encontrar (es decir, partiendo del prejuicio), sino que es la cuestión estudiada la que establece las condiciones «apropiadas» para que se dé el acontecimiento sorprendente que es todo conocimiento. No habrá, pues, un único método exacto para dos cantos distintos; de lo que se sigue que, igual que era para los medievales, resulta mucho más práctico una creatividad metodológica cuya inventiva y estrategia tenga la voluntad de ser *thesaurus* e inventario (> *inventio*), en tanto que alimento para una memoria de procedimientos flexible y versátil, sea a través de lo oral y/o de lo escrito. Aquí, lo decía al empezar, sólo un botón de muestra, *Gratulemur et laetemur*.

VII. REFERENCIAS

Arlt, Wulf. «Zur Interpretation der Tropen». *Forum musicologicum* 3 (1982): 61-90.

Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. «Tropos y prosas del Calixtino. Aspectos musicales». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 157-190. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.

_____. «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*». En *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. Editado por Eduardo Carrero y Sergi Zauner, 67-76. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut d'Estudis Medievals, 2020.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Traducido por Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

⁵⁵ José López-Calo, *La música en las catedrales españolas* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012), 135.

- Camprubí Vinyals, Adriana. «Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos XI, XII y XIII). De la lírica latina a la lírica románica», 2 vols. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. <https://ddd.uab.cat/record/243039>.
- Castiñeiras, Manuel. «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el camino». En *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, (Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004)*, coord. por Paolo Caucci von Saucken, 63-90. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Castro Caridad, Eva. «Aspectos literarios de los *Cantica Nova* del *Codex Calixtinus* en el contexto europeo». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 38-70. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.
- Chailley, Jacques. «La musique post-grégorienne». En *Histoire de la musique I*. Editado por Roland Manuel, 719-780. París: Librairie Gallimard, 1960.
- Colantuono, María Inoronata y Adriana Camprubí Vinyals. «*Facta sunt prosas novas: un excursus* sul repertorio sequenziale a partire dall'analisi metrico-musicologica di una *prosa nova* tratta dal Messale ms. lat. 1333 BnF». *Rivista Italiana di Musicologia* (de próxima aparición).
- Combe, Pierre (OSB). *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Traducido por Theodore N. Marier y William Skinner. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2003.
- Conant, John Kenneth. *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Traducido por Justo G. Beramendi. Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos, 1987-1991.
- Crocker, Richard L. «The Troping Hypothesis». *The Musical Quarterly* 52 (1966): 183-203. DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/LII.2.183>.
- Davidson, Linda Kay. «Reformulations of the Pilgrimages to Santiago de Compostela». En *Redefining Pilgrimage. New Perspectives on Historical and Contemporary Pilgrimages*. Editado por Antón M. Pazos, 159-181. Londres / Nueva York: Routledge, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315604145>.

- Dennerly, Annie. *Le chant post-grégorien. Tropes, séquences et prosules*. París: Librairie Honoré Champion, 1989.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- . «Nuevas perspectivas del Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 43-51. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Durán Gudiol, Antonio. *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I, 1062?-1104*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1962.
- Fuller, Sarah. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 184-234. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 2 vols. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Traducido por Andrea Giráldez. Madrid: Akal, 2008.
- Gutiérrez, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 445-476. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Haskins, Charles Homer. *El Renacimiento del siglo XII*. Traducido por Claudia Casanova. Barcelona: Ático de los Libros, 2013.
- Huglo, Michel. «Les pièces notées du *Codex Calixtinus*». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Editado por John Williams y Alison Stones, 105-124. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- Haug, Andreas. «Tropes». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 263-299. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.010>.

- Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- Jammers, Ewald. *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft*. Mainz: Schott, 1954.
- Kruckenberg, Lori. «Sequence». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 300-356. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.011>.
- Krüger, Walther. «Ad superni regis decus». *Die Musikforschung* 20, n.º 1 (1967): 30-44. <https://www.jstor.org/stable/41116658>.
- Llewellyn, Jeremy. «Nova cantica». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 147-175. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.006>.
- López-Calo, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- McGrade, Michael. «Enriching the Gregorian Heritage». En *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Editado por Mark Everist, 26-45. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521846196.004>.
- Moralejo Álvarez, Serafín. «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela». En *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacobea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*. Coordinado por Giovanna Scalia, 37-61. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985.
- Moralejo Laso, Abelardo. «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10, n.º 32 (1955): 361-372.
- Moralejo Laso, Abelardo, Casimiro Torres y Julio Feo, trads. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- Novikoff, Alex, ed. *The Twelfth-Century Renaissance. A Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Peláez Bilbao, Patricia. «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Peláez Bilbao, Patricia y Arturo Tello Ruiz-Pérez. «Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021) [en prensa].

- Piccat, Marco. «*Il Liber Miraculorum sanctae Fidis* della Biblioteca di Sélestat». *Ad Limina* 2, n.º 2 (2011): 141-156. https://www.caminodesantiago.gal/documents/17639/362239/Ad_Limina_II.+06_Marco+Piccat.pdf?version=1.0.
- Roelli, Philipp, ed. *Handbook of Stemmatology. History Methodology, Digital Approaches*. Berlín / Boston: De Gruyter, 2020.
- Roesner, Edward H. «The *Codex Calixtinus* and the *Magnus Liber Organi*: Some Preliminary Observations». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 135-161. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Ruiz García, Elisa. «El *Codex Calixtinus*. Un modelo de *Work in Progress*». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 38-70. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.
- Ruiz Torres, Santiago. «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98. DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2011.v58.i124.243>.
- . «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol». *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 401-420. DOI: <https://doi.org/10.2307/24878210>.
- . «New Evidence Concerning the Origin of the Monophonic Chants in the *Codex Calixtinus*». *Plainsong and Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0961137117000031>.
- Sheingorn, Pamela y Robert L. A. Clark. *The Book of Sainte Foy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo. «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordianrium Missae* en los manuscritos españoles», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>.
- . «El significado de tropo y el concepto de género en el mundo medieval». *Revista de Musicología* 29, n.º 1 (2006): 45-58. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27170/>.

- _____. «*Figurata ornamenta in laudibus Domini*: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007): 5-34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13298/>.
- _____. «*Cantemus Domino cantica gloriae*. Una visión panorámica de las epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del *Codex Calixtinus*». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 228-257. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/14526/>.
- _____. «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos». En *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*. Editado por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI), 325-354. Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/26954/>.
- _____. «The Troper-Proser Huesca, Chapter Library, MS 4: a Vestige of Cluny?». *Journal of Medieval Iberian Studies* 9, n.º 2 (2017): 184-205. DOI: <https://doi.org/10.1080/17546559.2017.1326160>.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.
- Treitler, Leo. «Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 113-134. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Villanueva, Carlos. «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 331-385. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Werf, Hendrik van der. «The Polyphonic Music». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Editado por John Williams y Alison Stones, 125-136. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. ■

**CÓMO COMPLETAR ALGUNAS DE LAS PIEZAS
DEL *CODEX CALIXTINUS*.
ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA «MISE PAR ÉCRIT» DE LAS
PIEZAS MUSICALES DEL JACOBUS***

**COMPLETING PIECES FROM THE *CODEX CALIXTINUS*:
SOME COMMENTS ON WORKS
BY JACOBUS AND THEIR ‘MISE PAR ÉCRIT’**

Juan Carlos Asensio••

RESUMEN

Los manuscritos litúrgicos medievales con notación musical muy a menudo no copian todo aquello que debiera cantarse. Muchas fórmulas se presentan abreviadas, otras solamente citadas por su íncipit o su cadencia final y, a veces, aunque su escritura sea interválica, utilizan sistemas de notación que recuerdan a las primitivas notaciones *in campo aperto*, pero que son perfectamente interpretables a la luz de una tradición oral viva que nosotros podemos recuperar gracias a su escritura en otras fuentes. El *Codex*

• De las muchas copias que conservamos con el texto del *Codex Calixtinus*, solamente una, el ejemplar custodiado en el archivo de la catedral de Compostela, es el que presenta la música notada en su práctica totalidad. Este ejemplar es el conocido como el *Jacobus* para diferenciarlo de las otras copias del *Liber Sancti Iacobi*. Para un estudio no solo del *Jacobus*, sino de las otras fuentes, cf. Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988).

•• Comienza sus estudios musicales la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es colaborador del Répertoire International des Sources Musicales. Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas* y una monografía sobre *El Canto Gregoriano* para Alianza Editorial. Colaborador del Atelier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, ha sido Profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya. Desde 1996 es director de Schola Antiqua, y desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio Bibliopodia, editor de la revista *Estudios Gregorianos* y miembro de número de la San Damaso Academy of Ecclesiastical Sciences Academia «san Dámaso» de Ciencias Eclesiásticas.

Recepción del artículo: 20-04-2021. Aceptación del artículo: 02-06-2021.

Calixtinus ejemplifica muchas de estas prácticas que aquí desarrollaremos junto a la presentación de una nueva transcripción del *Dum Pater familias*, uno de los cantos más emblemáticos de la paraliturgia jacobea.

Palabras clave: Música Medieval; siglo XII; *Codex Calixtinus*; antífonas; responsorios; himnos; tonos salmódicos.

ABSTRACT

Medieval liturgical manuscripts with musical notation very often do not transmit the totality of what is intended to be sung. Many formulas are indicated by abbreviations, others are signalled only by their opening notes or their final cadence. Sometimes notational systems reminiscent of ancient *in campo aperto*, although indicating intervals, are employed. These indications, however, are perfectly interpretable in the light of a living oral tradition that, thanks to concordant written sources, is recoverable. Many of these practices are exemplified in the *Codex Calixtinus*. The following study focuses on a new transcription of one of the most emblematic chants of the Jacobean paraliturgy: the *Dum Pater familias*.

Key words: Medieval Music; 12th century; Codex Calixtinus; antiphons; responsories; hymns; Psalm tones.

I. INTRODUCCIÓN

Como la mayoría de los manuscritos litúrgico-musicales de la Edad Media —práctica que continúa en impresos de los siglos posteriores—, la oralidad persistía tan firmemente que determinadas cosas, incluso algunas para nosotros de manera incomprensible, se dejaban a la memoria de los cantores porque ya se daban por sobradamente conocidas. En el caso de las piezas monódicas del *Codex Calixtinus* de las que me ocuparé en este artículo, algunas veces son el reflejo de la práctica *quasi* cotidiana a pesar de que el contenido de este manuscrito solamente era útil para unos pocos días al año, pero pensemos en que la sonoridad de la monodía tantas veces repetida a lo largo de los ciclos litúrgicos permitía fijar en la memoria determinados esquemas que volvían a sonar a lo largo del año. Así, y no solo en el Calixtino sino en multitud de fuentes medievales, se dejaban de copiar los melismas finales de algunas piezas responsoriales, o bastaba con mostrar solo los incipits de aquellas fórmulas que indican el conocimiento de una tradición —las entonaciones y las *differentiæ* salmódicas— que se cantaban a diario, o simplemente se indicaba el incipit de una larga fórmula. En la época de copia del códex, la notación no permitía expresar rítmicamente todo el contenido material de un canto, e incluso se aprovechaban los espacios interlineares en los que no existía pautado musical para copiar fórmulas melódicas reconocibles. Todo ello configuraba un mundo que era necesario conocer y que,

junto a otros detalles musicales que venían en auxilio de los intérpretes, constituirá el argumentario de las siguientes líneas.¹

II. NO TODO SE ESCRIBE: LOS MELISMAS FINALES

Para aquellos que están acostumbrados a trabajar con manuscritos medievales que contienen música litúrgica no es infrecuente toparse con melodías que, aparentemente, están incompletas. La razón de esta práctica tan habitual de abreviar fórmulas hemos de buscarla en varias direcciones. Por un lado, propicia este proceder el ahorro de pergamino, material caro y a veces escaso, aunque parece que esta no sea la razón en el caso del *Calixtinus*, a juzgar por los espacios en blanco dejados en el códice tras la interrupción súbita de algunos melismas. La presencia de un modelo de copia con sus propias características, entre las que se podía incluir ya esta supresión, justificaría también que este procedimiento perdure en el tiempo a través de diferentes ejemplares. Y, cómo no, la persistencia de una tradición oral viva que hacía que, incluso ante la copia legible de una melodía, no fuera necesario copiar toda la fórmula que era sobradamente conocida de memoria. Cuando una fórmula musical se va a repetir varias veces a lo largo del contenido de un códice, se copia la primera vez y cuando ha de repetirse, se interrumpe la copia de los neumas sin previo aviso, dejando paso a la sección o a la pieza siguiente. En algunos casos, la aparición de un signo especial indica que se ha de cantar aquello que se ha escrito antes, como muestran, por ejemplo, las abreviaturas de *ut supra* realizadas con *nota tironiana* en el manuscrito Laon 239 en los finales de los melismas de las piezas responsoriales.² En las figuras 1 y 2 podemos ver claramente cómo la primera vez que aparece en una pieza concreta un melisma, este se copia completo. Cuando esa melodía se encuentra en más piezas, algo habitual debido al frecuente procedimiento de adaptación en la monodía gregoriana, tras los primeros elementos neumáticos se añade el signo tironiano que se traduce como *ut supra* —como más arriba, como antes— que podemos ver en la figura 2.

¹ Algunos de estos aspectos ya han sido levemente apuntados por Paloma Gutiérrez del Arroyo en su artículo en el presente número de *Quodlibet*.

² Para más información sobre las *nota tironiana*, cf. Joseph Kohlhäufel, «Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litteræ significativæ», *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 133-156; y del mismo autor «Le note tironiane in Laon 239», en Luigi Agustoni y Johannes Berchmans Göschl (eds.), *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano. I. Principi fondamentali* (Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, 237-255).

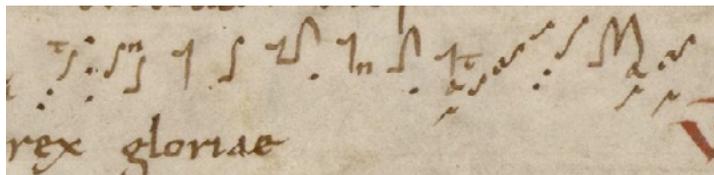


Figura 1. Melisma final del gradual *Tollite portas* F-Lm 239, f. 5v

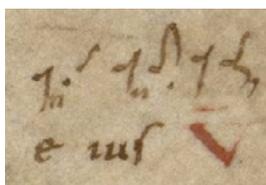


Figura 2. Melisma final del gradual *A summo caelo* F-Lm 239, f. 7

En algunas fuentes no hay que esperar para encontrar estas interrupciones súbitas al final de las distintas secciones. Podemos encontrarlas en medio de las distintas partes de las piezas responsoriales como podemos encontrarlas en algunos graduales del modo II^o en el gradual-cantatorio de Nonantola.

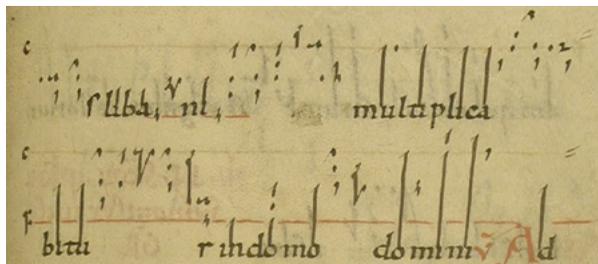


Figura 3. Interrupción del melisma central del cuerpo del gradual en *multipli-ca-bitur* (I-NON ms. 1, f. 86)³

El *Codex Calixtinus* sigue esta práctica en aquellos melismas que suponen las síntesis modales que terminan algunas piezas responsoriales preferentemente de la misa, como ocurre, aunque de distinta manera como veremos a continuación, en las secciones finales del tracto *Vocavit Jesus* (f. 114v), del gradual *Nimis honorati sunt* tanto al final del cuerpo como al final del versículo (f. 115), del gradual

³ Puede verse también la supresión del melisma final sobre *Domini* en el cuerpo del gradual.

Misit Herodes (f. 119), del *Alleluia Sanctissime apostole* (f. 119), *Alleluia Huic Jacobus valde* (ff. 119-119v), y del *Alleluia Vocavit Jesus* (f. 119v).⁴

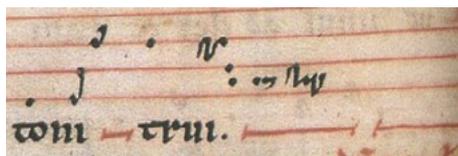
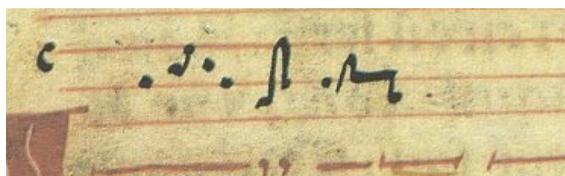
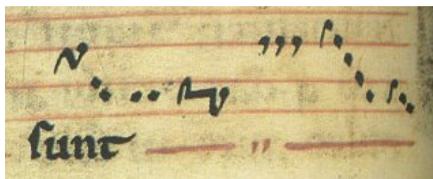


Figura 4. Final del Tr *Vocavit Jesus* (CCalix, f. 114v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 5a y b. Reconstrucción de la parte final del Tr *Vocavit Jesus* (f. 114v) a partir del tracto *Jacobus in vita sua*. ©Archivo de la Catedral de Santiago

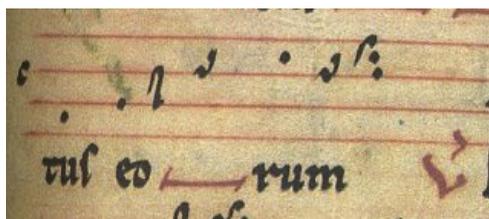


Figura 6a. Final del cuerpo del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 6b. Reconstrucción del final del cuerpo del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
© Juan Carlos Asensio

⁴ Llama la atención que el tracto *Jacobus in vita sua* (f. 115v) no emplee esta abreviación del melisma final. Se trata de una pieza copiada por una mano distinta al gradual anterior (*Nimis*) y al ofertorio posterior *Certe dum fili*.

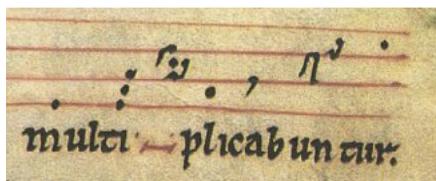


Figura 7a. Final del V/. del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 7b. Reconstrucción del final del V/. del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
© Juan Carlos Asensio

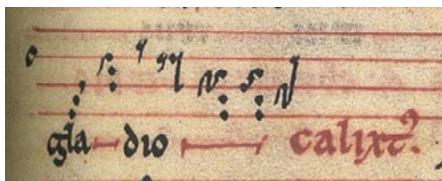


Figura 8a. Final del V/. del gradual *Misit Herodes* (CCalix f. 119) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 8b. Reconstrucción del final del V/ del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115) © Juan Carlos Asensio

La reconstrucción de los melismas finales de los *Alleluia* se facilita al formar parte esta de los finales de sus correspondientes jubilus.

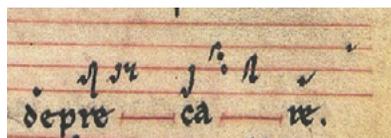
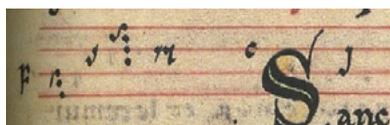
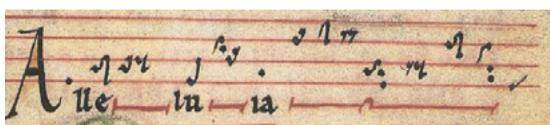


Figura 9a. Final del V/. de *Alleluia Sanctissime Jacobe* (CCalix f. 119)
©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 9b y c. Alleluia y Jubilus (V/. *Sanctissime Jacobe*) (CCalix f. 119)
©Archivo de la Catedral de Santiago

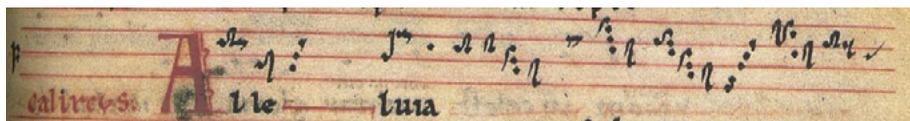


Figura 10. Alleluia y jubilus (V/. *Huic Jacobus*) (CCalix f. 119) ©Archivo de la Catedral de Santiago

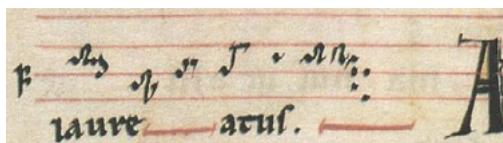
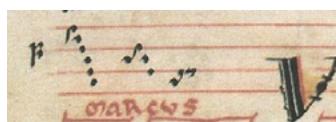
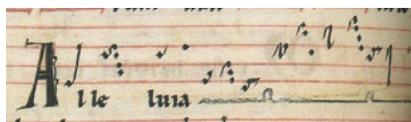


Figura 11. Final del V/. del *Alleluia Huic Jacobus* (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 12a y b. Alleluia y jubilus (V/. *Vocavit Jesus*) (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

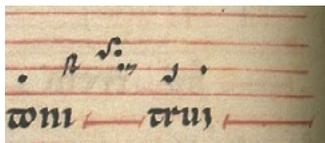


Figura 12c. Final del V/. del *Alleluia Vocavit Jesus* (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

III. NO TODO SE ESCRIBE, PERO ¿BASTA CON LOS ÍNCIPITS?

Otras fórmulas aparecen citadas en el Calixtino solamente por el íncipit, por lo que es necesario acudir a otra fuente que contenga esa fórmula de manera completa. En algunos casos se trata de un breve tema melódico que da a entender el inicio, en este caso, de un largo recitado cuya formulación melódica habría de ser sobradamente conocida como para no escribirla de manera completa. Un ejemplo lo tenemos en la primera pieza con notación musical que aparece en el manuscrito, el invitatorio de los maitines para el día 24 de julio, víspera de la solemnidad del apóstol⁵ que presenta su antífona propia, *Regem regum Dominum*, en realidad un *contrafactum* de la antífona destinada a la solemnidad de Todos los Santos (1 de noviembre) y a continuación el íncipit de una fórmula de *Venite exultemus* —el salmo 94— que no aparece en muchas fuentes.

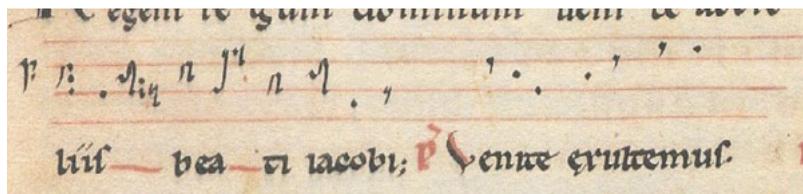


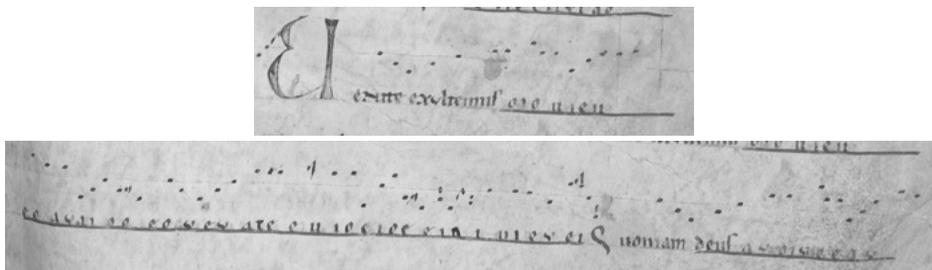
Figura 13. Final de la A/ de invitatorio e íncipit del salmo 94 (CCalix f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Las búsquedas en manuscritos relacionados con Compostela y lugares cercanos para encontrar dicha fórmula ha sido infructuosa como ya argumentara el p. López Calo en la última de las transcripciones completas del códice.⁶ Ampliando el radio de acción encontramos una fuente

⁵ VIII k[a]l[endas] aug[us]ti vig[i]l[i]a s[ancti] iacobi. Esta es la rúbrica que da comienzo a las partes musicalizadas en el códice. A continuación, sigue con las palabras *Responsoria beati Iacobi...* a pesar de que lo primero que aparece es la antífona de invitatorio no rubricada como tal, sino simplemente como *invitatorium*. La palabra *responsoria* se emplea aquí como genérico de canto, pues lo que viene a continuación en el f. 101v es una antífona (*Regem regum...*) con su salmo (n.º 94, *Venite exultemus...*), un himno (*Psallat chorus...*), una antífona (*O venerande...*) y, ya en el f. 102, el versículo *Ora pro nobis beati Iacobe* con su respuesta (sin notación musical), y, por fin, un responsorio, *Redemptor imposuit*.

⁶ José López-Calo, *La Música Medieval en Galicia, vol. V, La Edad Media* (La Coruña: Diputación de La Coruña,

conectada, posiblemente, con la catedral de Palencia, hoy en Toledo. En la parte final al clasificar las distintas fórmulas del salmo 94 aparece *in extenso* la que solo aparecía como íncipit en el códice compostelano. Se trata del ms. 44.2, uno de los primeros antifonarios del Oficio escritos con notación diastemática a principios del s. XII.⁷



Figuras 14a y b. Salmo 94, *Venite exultemus Domino* (E-Tc 44.2 f. 216)
©Archivo de la Catedral de Toledo

En la siguiente figura podemos ver la reconstrucción de los dos primeros versos del salmo 94 junto a la antifona de invitatorio partiendo del íncipit del *Codex Calixtinus* y de su comparación con el manuscrito 44.2 de la biblioteca capitular toledana.

1994), 146 donde afirma que se trata de «una fórmula salmódica [sic] que los clérigos cantores de Santiago conocían de memoria...»; frase de la que se hace eco Carlos Villanueva en «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 354; donde afirma que «del salmo 94 solo figura la entonación [...] quizá se conserve en alguno de los libros corales de la catedral o en alguna de las hojas sueltas que se hallan en el archivo». Sorprende incluso que alguna tesis doctoral sobre el manuscrito no identifique esta fórmula como presente en algunas fuentes hispanas. Cf. Manuel Rey Olleros, *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago* (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2010), 186. Acceso el 20 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/10347/2606>.

⁷ Sobre las distintas hipótesis de su fecha de copia y origen cf. Pedro Romano Rocha, «Influjo de los antifonarios aquitanos en el Oficio divino de las Iglesias del noroeste de la Península», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, IV (Toledo, 1990), 27-45; y también Juan Pablo Rubio Sadía, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore* (LIM, Città del Vaticano, 2011), 135 y ss. Cf. también Lila Collamore, *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2*. Cantus Index. Ronald T. Olexy, Joseph Metzinger, Keith Falconer, Lila Collamore, Richard Rice (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1992). Cf. *Cantus. A Database for Latin Ecclesiastical Chant*: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123639>.

A/ II-IV* CC f. 101v

R egem
E-gem re-gum Do-mi-num, ve-ni-te, a-do-re-mus
his sa-cris vi-gi-li-is be-a-ti la-co-bi. Ps.
V
E-ni-te, ex-sul-te-mus Do-mi-no; iu-bi-le-mus De-o sa-lu-ta-ri nostro. Præ-oc-
cu-pemus fa-ci-em e-ius in confes-si-o-ne, et in psalmis iu-bi-le-mus e-i. R/. Regem...
Quo-ni-am De-us magnus Do-mi-nus, et rex magnus su-per omnes de-os. Quo-ni-am non
re-pel-let Dominus ple-bem su-am, qui-a in ma-nu e-ius sunt omnes fi-nes terræ, et
al-ti-tu-di-nes mon-ti-um ip-se conspi-cit. R/. His sacris...

Figura 15. A/. *Regem regum* + Ps 94 ©Juan Carlos Asensio

A pesar de tratarse de una melodía poco común, su pervivencia en fuentes toledanas puede demostrarse hasta épocas mucho más tardías. Con una ligera variante, podemos seguir su rastro en el *Intonarium Toletanum* de 1515,⁸ cuya última parte está consagrada a los diversos tonos para acompañar al salmo 94 en los mañines, tal y como figura en el índice inicial: *Sexta pars continet omnes venite exultemus*. Y más específicamente al comienzo de esa sección: *Sequitur sexta pars de Venite exultem[us]. et dividitur per o[mn]es octo tonos ta[m] pro diebu[us] festiuis qua[m] simplicib[us]. ut in suis locis notatum invenies*. La rúbrica del tono que nos interesa que aparece a partir del f. 98 dice: *Item sequitur quartus tonus tantu[m] qui dicitur in festis duarum capparum et novem lectionum*.

⁸ Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, f. 98.



Figura 16. Tono de *Venite exultemus* (salmo 94) en el *Intonarium Toletanum*, f. 98

No deja de extrañar que, por su nota final, la A/. *Regem regum*⁹ pertenezca al *protus* (cf. figura 15) —más cercana al plagal por su recorrido que al auténtico, y, sin embargo en la ordenación modal del *Intonarium Toletanum* aparece como *quartus tonus*, es decir *deuterus plagal*—. En el manuscrito 44.2 las fórmulas de *Venite* aparecen a partir del f. 213 sin ninguna rúbrica específica, y aunque la melodía que nos interesa aparece en cuarto lugar, su ordenación no sigue el orden correlativo del *octoechos*.

Otro invitatorio, esta vez perteneciente al día de la fiesta del apóstol (25 de julio), aparece más adelante en el manuscrito (f. 105v), aunque esta vez el tono asociado al salmo 94 no necesita reconstrucción por tratarse de la melodía de IIº tono más común, que podemos encontrar en los actuales libros de canto. Una vez más está escrita solamente con el incipit.

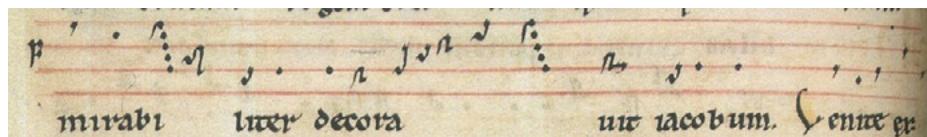


Figura 17. Final de la A/ de Invitatorio *Venite omnes Christicole* e incipit del salmo 94 (*CCalix*, f. 105v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

⁹ Esta misma antífona con una variación en el texto es la propia del 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos: *Regem regum Dominum, venite adoremus: quia ipse est corona sanctorum omnium*.

V Ení-te, exsultémus Dómino; iubi-lémus De-o sa-
 lu-tá-ri nostro. Præ-occupémus fáci-em e-ius in confes-
 si-ó-ne, et in psalmis iubi-lé-mus e- i.

Figura 18. Primera estrofa del tono II° del salmo 94. *Liber Hymnarius*, 1983, p. 133

IV. NO TODO SE ESCRIBE: PARA LOS HIMNOS ¿BASTA CON UNA ESTROFA?

La siguiente pieza que hemos de tomar en consideración en nuestro recorrido por aquello que no está escrito en el *Calixtinus*, pero que debemos conocer si nos enfrentamos a su interpretación, es la siguiente al invitatorio en el orden de presentación de las piezas musicales en el códex: el himno *Psallat chorus celestium*. Por su estructura, se trata de un dímetro yámbico y está notado a la manera típica de este tipo de piezas: la primera estrofa recibe notación completa y, para el resto, solo se añade el texto con la excepción del comienzo de la segunda estrofa, comenzado a notar para aprovechar el fragmento de tetragrama que concluye la línea (cf. fig. 19). Solamente aparecen cuatro himnos a lo largo del códex: el que nos ocupa, *Sanctissime O Iacobe* —que aprovecha la música del himno anterior—, *Felix per omnes* y *Iocundetur et lætetur*, muy distintos en cuanto estructura y métrica de *Psallat chorus*. Este pertenece a los maitines, el segundo a los Laudes y el tercero se rubrica *Ad vespervas et laudes cantandus* (f. 104v), mientras que el último se destina a los maitines del día de la fiesta. El primero —y consiguientemente el segundo— de los himnos presenta un perfil melódico de modo VIII° y está notado con la única posibilidad que ofrece la notación del Calixtino, sin especificación rítmica proporcional. Solamente se utiliza, y no siempre, una cierta lógica en la alternancia entre *punctum* como sonido grave y *virga* como sonido agudo (figura 19). Pero esta escritura no permite su exposición proporcional en la que la interpretación sigue el ritmo propio del texto, en este caso una estrofa con metro dímetro yámbico. Pensemos que esta melodía se cantaba solamente una vez al año, y aunque su perfil melódico es sencillo y permite una fácil memorización e interpretación, pensemos en que a lo largo del año las melodías de los himnos se multiplicaban y podría suponer un

problema para los cantores. A pesar de la costumbre de muchos himnarios de no poner la notación en todas las estrofas, es de indudable utilidad para el canto la presencia de notación para todo el texto. Tenemos algunas grabaciones en el mercado que, a la hora de musicalizar todas las estrofas de los himnos, no respetan exactamente el número de notas asignadas a cada sílaba, máxime cuando el estilo melódico no es estrictamente silábico. Por ello hemos considerado conveniente transcribir todas las estrofas.

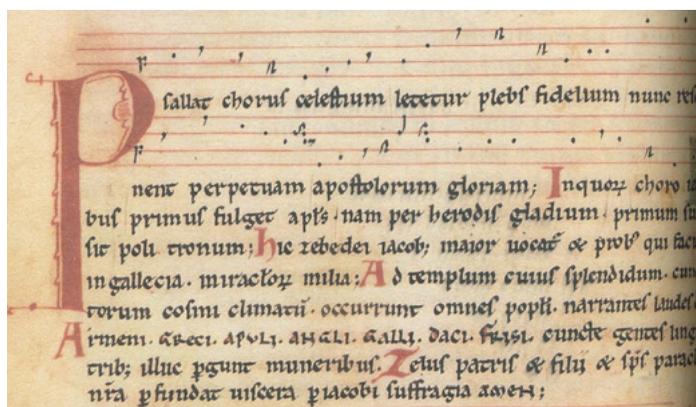


Figura 19. Himno *Psallat chorus* (CCalix, f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Hymnus sancti Iacobi a domno Fulberto Kamotensi episcopo editus

H/ VIII CC f. 101v



P Sal-lat cho-rus cæ-le-sti-um læ-te-tur plebs fi-de-li-um,
nunc re-so-nent per-pe-tu-am a-po-sto-lo-rum glo-ri-am. 2.- In quo-rum cho-ro
Ia-co-bus pri-mus ful-get a-po-sto-lus; nam per He-ro-dis gla-di-um, primum sum-
psit po-li thro-num. 3.- Hic Ze-be-de-i Ia-co-bus ma-ior vo-ca-tus et pro-bus
qui fa-cit in Gal-læ-ci-a mi-ra-cu-lo-rum mi-li-a. 4.- Ad templum cu-ius
splendi-dum cuncto-rum co-sme cli-ma-tum, oc-cur-runt omnes po-pu-li nar-ran-tes
lau-des Do-mi-no. 5.- Ar-me-ni, græ-ci, a-pu-li, an-gli, gal-li, da-ci, fri-si
cun-cte gen-tes, linguae, tri-bus, il-luc per-gunt mu-ne-ri-bus. 6.- Ze-lus Pa-tris, et
Fi-li-i, et Spi-ri-tus Pa-ra-cly-tus, nostra per-fun-dat vi-sce-ra per Ia-co-bi
suf-fra-gi-a. A-men.

Figura 20. Transcripción completa del H. *Psallat chorus* con notación en ritmo libre
 ©Juan Carlos Asensio

Por otra parte, existe la posibilidad ya apuntada antes de su interpretación en ritmo proporcional cuya primera estrofa presentamos a continuación.¹⁰

Figura 21. Primera estrofa del H. *Psallat chorus* en notación proporcional
©Juan Carlos Asensio

Esta escritura proporcional no está exenta de problemas. Su desarrollo natural, mientras el estilo es silábico, se ve comprometido cuando aparece el pequeño melisma de 5 notas en la sílaba final del tercer verso que interrumpe el normal desarrollo del dímetro yámbico. La solución propuesta en la transcripción con notación proporcional es solamente una de las posibles.

El himno de Laudes de la Vigilia, *Sanctissime O Iacobe* (f. 103), no presenta notación musical. Como han sugerido algunos autores¹¹, presenta la misma versificación y rima que el himno de maitines del que venimos hablando, con solo cuatro estrofas de las que la última *Zelus Patris [et Filii]*, introducida solo por su íncipit, remite a la doxología del himno anterior, con lo que podemos presuponer que se interpretaría con la misma música, tal y como podemos ver en la siguiente reconstrucción.

¹⁰ Aunque no del todo apropiado, para la transcripción he escogido el modelo de longa y breve y ligaduras prefranconianas, ya que es el primero que permite la escritura de manera proporcional de una manera clara.

¹¹ Elisardo Temperán, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 156. Cf., también, Carmen Julia Gutiérrez, «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed por. José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 450 y ss.

H/ VIII CC f. 103

S An-ctis- si- me, O, Ia- co- be, fra- ter qui es in ge- ne- re
 Io- han- nis e- van- ge- li- ste, pro no- bis o- ra se- du- le. 2.- Qui sup- plan- ta- tor
 di- ce- ris, sub- plan- ta nos a vi- ci- is, ut tu- is sa- cris pre- ci- bus, iun- ga- mur
 po- li- ci- vi- bus. 3.- Ze- lus Pa- tris, et Fi- li- i, et Spi- ri- tus Pa- ra- cly- tus, nostra
 per- fun- dat vi- sce- ra per Ia- co- bi suf- fra- gi- a. A- men.

Figura 22. Reconstrucción del himno *Sanctissime O Iacobe*, *CCalix* f. 103
 ©Juan Carlos Asensio

Más problemas se derivan del estudio del segundo de los himnos, *Felix per omnes*.¹² De sus siete estrofas solamente han recibido notación musical las dos primeras y, afortunadamente, el íncipit de la tercera, siendo este idéntico al de la segunda estrofa.¹³ Por ello sugiere que se alterna la primera melodía para la primera estrofa, con otra segunda melodía que musicalizaría las dos estrofas siguientes, quedando el conjunto con el siguiente esquema:

- Estrofa 1.^a: Melodía A
- Estrofa 2.^a: Melodía B
- Estrofa 3.^a: Melodía B
- Estrofa 4.^a: Melodía A
- Estrofa 5.^a: Melodía B
- Estrofa 6.^a: Melodía B
- Estrofa 7.^a: Melodía A

¹² Este himno se encuentra también en multitud de fuentes, aunque con texto algo diferente. Cf. Rey Olleros, *Reminiscencias...*, 251 y ss. Acceso el 20 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/10347/2606>.

¹³ Otra posibilidad es que la presencia de dos melodías sea debida a la posibilidad de interpretar todo el texto del himno con una o con otra. Este proceder se encuentra en algunos himnarios ligados a la tradición hispana —el ms. 1 de la Catedral de Huesca— como vamos a poder comprobar a propósito del himno *Signa sunt* cuyo texto —no la música— aparece en f. 222 del Calixtino.

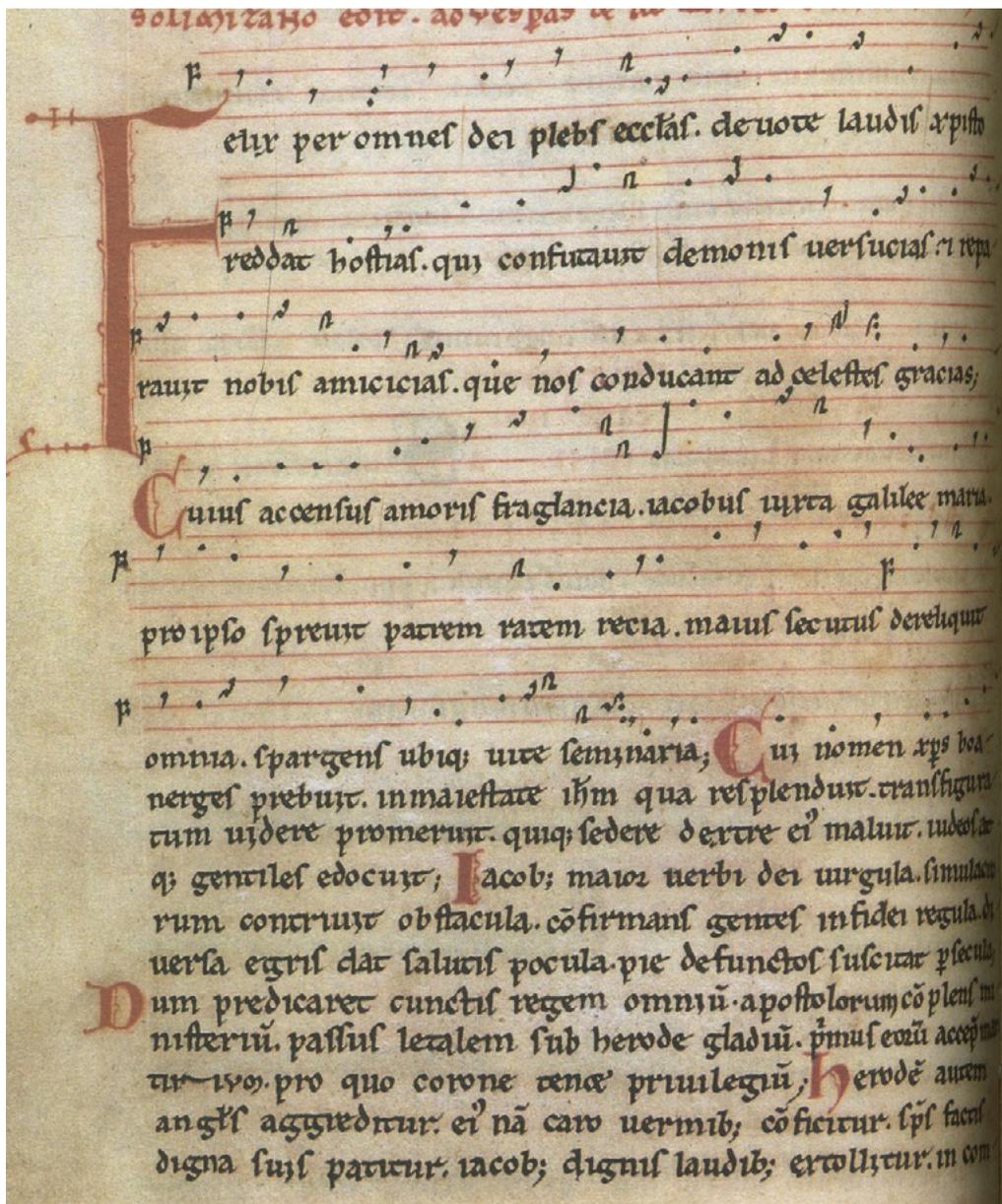


Figura 23. Himno *Felix per omnes* (CCalix f. 104v)
 ©Archivo de la Catedral de Santiago

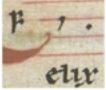
En los cinco versos de los que consta cada estrofa se establece una cesura en medio de cada uno, quedando la estructura en cada verso dodecasílabo con la mencionada división de 5 + 7 sílabas. Por su metro se trata de un trímetro yámbico con las mencionadas estrofas de cinco versos.¹⁴ Desde el punto de vista modal, se presenta una discordancia entre ambas melodías. La que hemos calificado como A presenta un perfil de *Deuterus* —que en el verso tercero deriva hacia la categoría de auténtico, permaneciendo en ambiente plagal para los otros tres versos— mientras que la B oscila entre el esquema de *Protus* para los versos primero y quinto y el *Deuterus* en el segundo y tercero.¹⁵ Realmente extraña esta discordancia modal que al presentarse como cadencia final de algunas estrofas, no conserva la unidad característica en este tipo de cantos, a no ser que se admita la opción comentada en la nota 14.¹⁶ Según la rúbrica que encabeza la pieza, sin duda se trata de un himno por el lugar que ocupa dentro de la estructura del oficio, a continuación del R/ *Dum esset Salvator* (f. 104) y del Versículo *Ora pro nobis beati Jacobe* —escrito de una manera peculiar de la que se hablará más tarde— y antes de la A/ del Magnificat *Honorabilem eximii* (f. 105). Al igual que se ha hecho con los himnos anteriores, presentamos la transcripción completa para facilitar a los intérpretes su interpretación, repartiendo las melodías en las distintas estrofas según se ha presentado en el esquema anterior.

¹⁴ El mismo incipit presenta el himno de maitines de los ss. Pedro y Pablo. Cf. Félix M.^a Arocena, *Los himnos de la tradición. El himnario de la "liturgia horarum" y otros himnos de la tradición litúrgica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013), 222-223; quien atribuye su composición a Paulino de Aquileya (†802). Fuentes tardías que transmiten este himno —con otra melodía— presentan su notación con todas las notas del mismo valor. Cf. *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515), f. 14v.

¹⁵ Esta melodía, con algunas variantes, está muy difundida. Cf. Himnario de Huesca, ms. 1, f. 36. *Hymnarium Oscense* (s. XI): I. Edición facsimil. II. Estudios, ed. por Antonio Durán Gudiol, Ramón Moragas y Juan Villareal (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987).

¹⁶ Probablemente esta alternancia de melodías haya hecho que Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, en su edición reconstruyendo las horas mayores, hayan presentado una posible versión polifónica a partir de la estrofa 3.^a superponiendo ambas melodías, a pesar de la notoria disonancia final de segunda mayor. Cf. Marcel Pérès, ed., *Ad primas vespere, in laudibus, ad secundas vespere. Secundum librum dictum Codex Calixtinus* (Editio Scriptorium, CIRMA, Moissac 2003), s. p.

H/III-II CC f. 104v



F E-lix per om-nes De-i plebs ec-cle-si-as, de-vo-te lau-dis
 Chri-sto red-dat ho-sti-as; qui con-fu-ta-vit de-mo-nis ver-su-ci-as, et re-pa-ra-vit
 no-bis a-mi-ci-ci-as; que nos con-du-cant ad cæ-le-stes gra-ci-as. 2.- Cu-ius
 ac-cen-sus a-mo-ris fra-glan-ci-a, Ia-co-bus iux-ta Ga-li-le-æ ma-ri-a
 pro ip-so spre-vit pa-trem ra-tem re-ci-a, ma-ius se-cu-tus de-re-li-quit om-ni-a,
 spar-gens u-bi-que vi-te se-mi-na-ri-a. 3.- Cui no-men Christus Bo-a-ner-ges
 pre-bu-it, in ma-ie-sta-te Chri-stum qua re-splen-du-it, transfi-gu-ra-tum vi-de-re
 pro-me-ru-it, qui-quæ se-de-re dextre e-ius ma-lu-it, iu-de-os at-que gen-ti-
 les e-do-cu-it. 4.- Ia-co-be ma-ior ver-bi De-i vir-gu-la, si-mu-la-cro-rum

con-tri-vit ob-sta-cu-la, con-fir-mans gen-tes in fi-de-i re-gu-la, di-ver-sa e-gris
 dat sa-lu-tis po-cu-la, pi-e de-functos su-sci-tat per sæ-cu-la. 5.- Dum præ-di-ca-ret
 cunctis re-ges om-ni-um, a-po-sto-lo-rum complens mi-ni-ste-ri-um, pas-sus le-ta-lem
 sub He-ro-de gla-di-um, pri-mus e-o-rum ac-ce-pit mar-ty-ri-um, pro quo co-ro-næ
 te-net pri-vi-le-gi-um. 6.- He-ro-dem au-tem an-ge-lis ag-gre-di-tur, e-ius nam ca-
 ro ver-mi-bus con-fi-ci-tur, spi-ri-tus fac-tis di-gna su-is pa-ti-tur, Ia-co-be di-gnis
 lau-di-bus ex-tol-li-tur, in Com-po-ste-la cu-ius cor-pus pe-ti-tur. 7.- Er-go pro
 tan-ti mi-li-tis vi-cto-ri-a, cu-ius at-tol-lit mo-du-los ec-cle-si-a, sit Pa-tri
 na-to Spi-ri-tu i glo-ri-a, et no-bis bo-ni sit per-se-ve-ran-ci-a, quam perfru-a-
 mur po-li-ti-ca pa-tri-a. A-men.

Figuras 24a, b y c. Transcripción en notación moderna del H. *Felix per omnes*
 ©Juan Carlos Asensio

El tercero de los himnos para los maitines de la solemnidad del apóstol, *Jocundetur et letetur*, contiene 8 estrofas con métrica y rima particulares que se repite dos veces en cada verso. He aquí la estructura de la primera estrofa:

*Jocundetur,
et letetur,
augmentetur
fidelium concio;
sollempnizet
modulizet,
organizet
spiritali gaudio.*

Se trata de un poema de 8 estrofas de 8 versos, cada una con una estructura silábica de 4 + 4 + 4 + 7 y con una rima *aaabccb* de la que tenemos ejemplos en la poesía profana.¹⁷

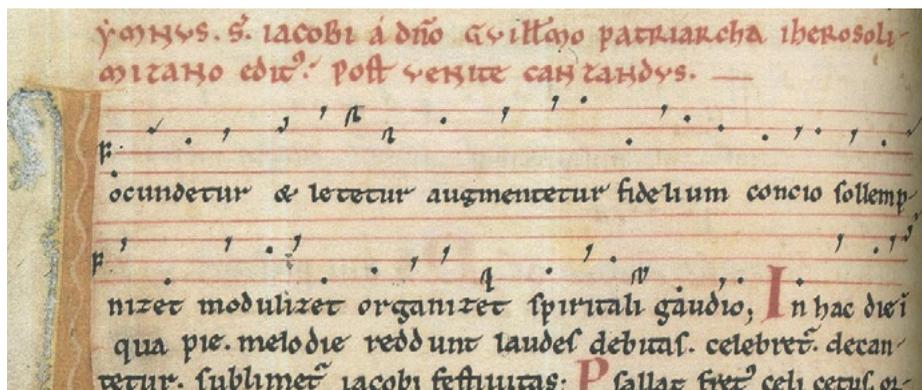


Figura 25. Comienzo del Himno *Jocundetur et letetur* (CCalix, f. 105v)

©Archivo de la Catedral de Santiago

¹⁷ Un ejemplo interesante de este tipo de métrica aparece en el poema *Sidus clarum / puellarum* de los *Carmina Ripullensia*, actualmente en el Archivo de la Corona de Aragón (cód. 74) <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>; interesante manuscrito de contenido misceláneo. Entre otras cosas contiene, para nuestro propósito, un tonario inicial en notación catalana y, al final, una serie de antífonas añadidas en la misma notación (ff. 157v-158) junto a unos poemas amorosos añadidos en algunas partes en blanco a lo largo del manuscrito. Cf. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Publications de la Société Française de Musicologie, 1971).

Un último himno sin notación aparece en el folio final del manuscrito. Se trata de *Signa sunt nobis sacra*.¹⁸ Al tratarse de un folio añadido que nada tiene que ver su copia con el cuerpo original del códex, trataremos de él junto a la pieza que le antecede, el conocido «himno» jacobeo *Dum Pater familias*, al final de este estudio.

V. LAS ENTONACIONES Y CADENCIAS DE LOS SALMOS

Una particularidad digna de las fuentes litúrgicas en general, y que encontramos también en el *Codex Calixtinus* es la presentación del incipit de los salmos y de la cadencia final o *differentia* que acompañan a cada una de las antífonas. Dichas fórmulas se presentan de manera más o menos regular con su entonación, en el comienzo del *tenor* de recitación y en la cadencia final. Algunos de estos detalles, sobre todo en lo que se refiere a las cuerdas de recitación de alguno de los modos —y puntualmente en un diseño de cadencia final— reafirman la hipótesis de copia fuera de los límites peninsulares y siempre pensando en *scriptoria* del centro/norte de Francia. La salmodia con sus identificativos —entonaciones, cuerdas de recitación y cadencias— no se copiaba *in extenso* en los manuscritos, ya que, tras la memorización del texto de los 150 salmos, era lo primero que se aprendía de memoria, a los que progresivamente se aplicaban dichas fórmulas. La tradición manuscrita occidental, ayudada y enriquecida por los tonarios, muestra diversas maneras de presentar las fórmulas salmódicas.¹⁹ La opción del Calixtino es muy estable para los distintos oficios del apóstol según va avanzando el contenido del códice. Hemos de distinguir también aquí la presentación de la salmodia que acompaña a las antífonas del oficio, de aquella que se copia a continuación de los cantos antifonales de la misa, notablemente los introitos —uno de ellos tropado— y las comuniones. Como el Calixtino presenta para el oficio de Laudes las antífonas siguiendo el orden del *octoechos*, es fácil presentar los ejemplos siguiendo esta ordenación modal. Pero comencemos por la primera de las antífonas que figura en el f. 101v del manuscrito, a continuación del himno *Psallat chorus*, y que presenta una disposición peculiar a la hora de presentar el salmo que le acompaña (figura 25), la antífona de primer modo *O venerande Christe apostole*.

¹⁸ Cf. Gutiérrez, «Concordancias...», 447.

¹⁹ Cf. Huglo, *Les Tonaires...*, 160-161.



Figura 26. A/ O venerande Christe apostole (CCalix, f. 101v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La presentación del salmo que acompaña a la antífona nos sirve de ejemplo para ver cómo será la disposición general de los salmos tras las antífonas: *differentia* (normalmente con el texto *evovae*) y, a continuación, entonación que lleva a la cuerda de recitación escrita sobre el incipit del texto del salmo. En este primer caso que hemos ejemplificado, de manera extraordinaria la cuerda de recitación se alarga algo más de lo habitual repitiendo nueve veces la cuerda dominante del modo 1º, tal y como rubrica el propio manuscrito encabezando la pieza: *Cantus I toni*.

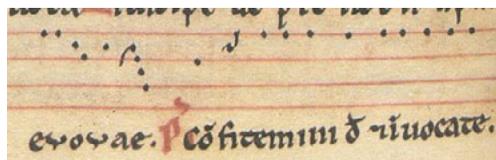


Figura 27. *Differentia* y entonación del primer modo con el salmo 104 *Confitemini Domino et invocate* (CCalix, f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

A continuación, se presentan las imágenes en todos los tonos, tal y como aparecen en el códice y siguiendo su orden modal. Primero las antífonas con los salmos y cánticos del Antiguo Testamento y después con los cánticos del Nuevo Testamento para Laudes —*Benedictus*—, Vísperas —*Magnificat*— y Completas —*Nunc dimittis*—. La estructura siempre será la misma, tal y como se mencionó antes: *Differentia* + entonación; con un matiz, en los cánticos evangélicos se presenta primero la entonación y después la *Differentia*, costumbre que instalará también a partir de los maitines de la fiesta (f. 105v y ss.) y en los Laudes (ff. 111 y ss.). En cuanto a la extensión de la entonación hacia la cadencia mediante, en casi ningún caso vamos a poder encontrar esta, a excepción de alguno en el que el primer hemistiquio del primer verso del salmo es tan breve que, al escribir la entonación, el copista no tuvo más remedio

que anotar también la cadencia mediante al corresponder a las sílabas que, aunque abreviadas, se colocaron bajo los neumas. Todas las antífonas presentan una rúbrica que las precede, donde se indica el autor o la procedencia del texto y a continuación el tono (modo) de la misma. Como ejemplo, en esta primera que anotamos a continuación aparece encima de la rúbrica correspondiente al oficio —*In Laudibus*—, escrito en un cuerpo de letra mayor, las palabras *Sermo Marci. Cantus I toni.*

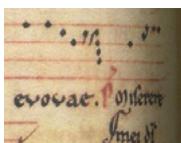


Figura 28. *Differentia* + entonación del modo I correspondiente a la A/ *Imposuit Ihesus* con el salmo 50 *Miserere mei Deus* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

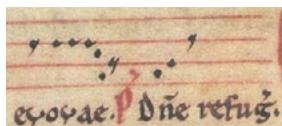


Figura 29. *Differentia* + entonación del modo II correspondiente a la A/ *Vocavit Ihesus* con el salmo 89 *Domine refugium factus est* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

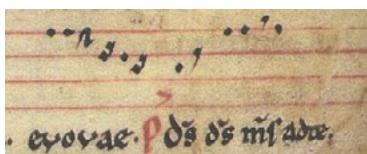


Figura 30. *Differentia* + entonación del modo III correspondiente a la A/ *Sicut enim tonitrui* con el salmo 62 *Deus, Deus meus* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

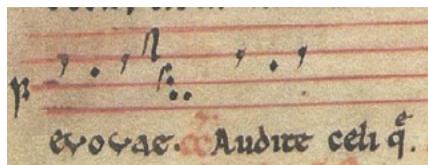


Figura 31. *Differentia* + entonación del modo IV correspondiente a la A/ *Recte filii tonitrui* con el cántico de Moisés *Audite celi que loquor* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

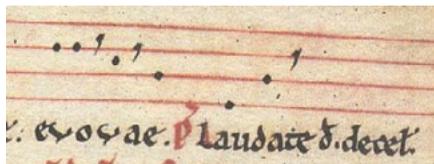


Figura 32. *Differentia* + entonación del modo V correspondiente a la A/ *Iacobus et Iohannes* con el salmo 148 *Laudate Dominum de celis* (CCalix f. 103) ©Archivo de la Catedral de Santiago

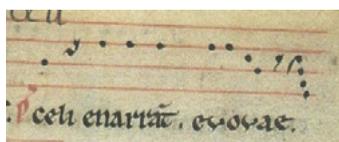
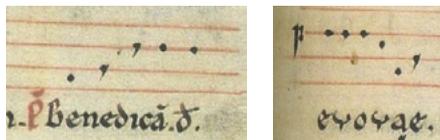


Figura 33. Entonación + *Differentia* del modo I correspondiente a la A/ *Ihesus Dominus vidit* con el salmo 18 *Celi enarrant gloriam Dei* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 34a y b. Entonación + *Differentia* del modo II correspondiente a la A/ *Venite post me* con el salmo 33 *Benedicam Dominum* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 35a y b. Entonación + *Differentia* del modo III correspondiente a la A/ *Iacobus et Iohannes* con el salmo 44 *Eructavit cor meum* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

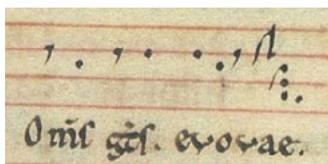


Figura 36. Entonación + *Differentia* del modo IV correspondiente a la A/ *Ihesus vocavit Iacobum* con el salmo 46 *Omnes gentes* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

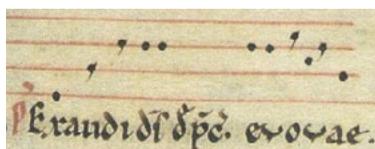


Figura 37. Entonación + *Differentia* del modo V correspondiente a la A/ *Eduxit Ihesus* con el salmo 60 *Exaudi Deus deprecationem meam* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

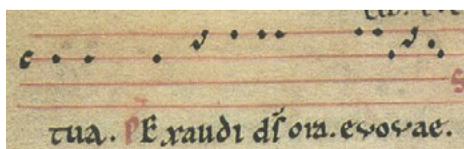
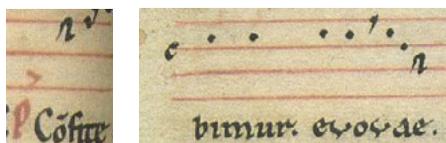


Figura 38. Entonación + *Differentia* del modo VI correspondiente a la A/ *Dixerunt Iacobus* con el salmo 54 *Exaudi Deus orationem meam* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 39a y b. Entonación + *Differentia* del modo VII correspondiente a la A/ *Ihesus autem ait* con el salmo 74 *Confitebimur tibi* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 40a y b. Entonación + *Differentia* del modo VIII correspondiente a la A/ *Iam vos delectat* con el salmo 96 *Dominus regnavit exsultet terra* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

En este último ejemplo se observará que la entonación del salmo 96 sigue la variante solemne en lugar de la simple, más propia de los cánticos evangélicos de las horas mayores.

Las últimas antífonas de los maitines de los modos II° a IV° no anotan el incipit textual del salmo que las acompaña, aunque sí su *differentia*, y la última de modo V° presenta la *differentia* del cántico que le acompaña, aunque no su incipit.

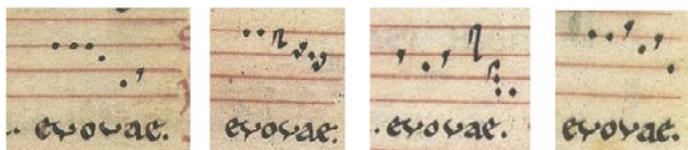


Figura 41. *Differentia* de las últimas antífonas de los maitines de la fiesta de Santiago

En una de las antífonas de los maitines de la Vigilia, la entonación no llegó a escribirse, quizás porque la rúbrica que indicaba la pieza siguiente se había colocado en el lugar de esta, como aparece en la primera de las antífonas de las primeras vísperas tanto de la solemnidad como de otra fiesta del apóstol celebrada el 30 de diciembre.²⁰

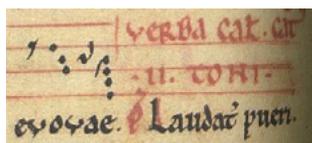


Figura 42. *Differentia* del modo I, **sin** entonación correspondiente a la A/ *Ad sepulc[h]rum beati Jacobi* con el salmo 112 *Laudate pueri Dominum* (CCalix, f. 103v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

No son frecuentes los casos en los que una antífona, y consiguientemente su salmo, se encuentran transportados, como ocurre en la que pertenece a las Completas. La única A/ con la que

²⁰ Así lo indica la rúbrica del f. 103v: VIII K[a]l[endas] augusti... ☞ III K[a]l[endas] Janu[ari]... ad vesp[er]a[s]...

se cantan los salmos 4, 90 y 133, *Alleluia Iacobe sanctissime*, precede a la entonación y a la cadencia del salmo 4, *Cum invocarem*, transportadas una cuarta inferior.²¹

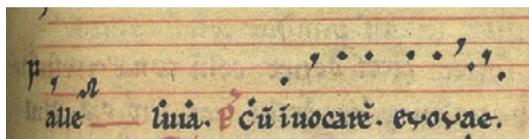


Figura 43. Entonación + *Differentia* del modo V correspondiente a la A/ *Alleluia. Iacobe sanctissime* con el salmo 4 *Cum invocarem exaudivit me* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Los tres cánticos evangélicos para las horas mayores, Laudes, Vísperas y Completas, tienen también su lugar. La primera en aparecer es la antifona del Magnificat de las primeras Vísperas. Pertenece al modo VIII^o y se presenta con entonación solemne y *differentia*. Con respecto a esta última, notemos que se trata de la melodía más difundida en los códices europeos, y no en los hispanos, que prefieren una pequeña variante en la segunda sílaba —y en el segundo sonido— de la *differentia*: do-la-si-do-la-sol, en lugar de la que aparece en el *Calixtinus*: do-do-si-do-la-sol. Esta característica nos lleva a pensar en su copia allende los Pirineos en alguno de los *scriptoria* del centro-norte de Francia.

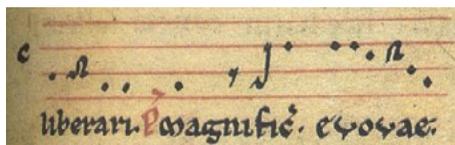


Figura 44. Entonación + *Differentia* del modo VIII correspondiente a la A/ *Honorabilem eximii* con el cántico *Magnificat* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El cántico evangélico de Completas, *Nunc dimittis*, tiene también su lugar en estos folios, precedido de la A/ *Alma perpetui* de VI^o tono, que aprovecha su primera palabra para inspirarse melódicamente en la originalmente mariana *Alma redemptoris Mater* en su variante de tono solemne. Se encuentra también transportada, en este caso una 5.^a aguda, por motivos obvios ante la imposibilidad de escribir el mi bemol en la escala guidoniana.

²¹ *Contrafactum* de un original galicano para la Pascua *Alleluia. Lapis revolutus est*.

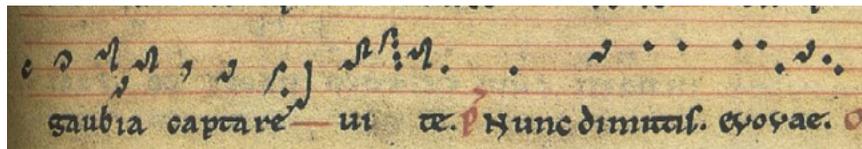


Figura 45. Entonación + *Differentia* del modo VI correspondiente a la A/ *Alma perpetui* con el cántico *Nunc dimittis* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El último de los cánticos que nos queda por evaluar corresponde a los Laudes, tanto de la Vigilia como de la fiesta. El *Benedictus*, precedido de su antífona *Ascendens Ihesus* de modo VIII^o, aparece escrito a la manera de las antífonas de Laudes, primero la *differentia* y después el íncipit del cántico en su entonación solemne.

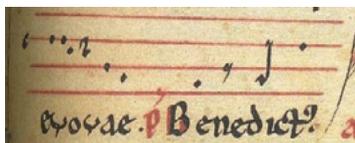


Figura 46. *Differentia* + entonación del modo VIII correspondiente a la A/ *Ascendens Ihesus* con cántico *Benedictus* (CCalix f. 103) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Para los Laudes de la fiesta, la antífona *Apostole Christi Iacobe* de primer tono presenta tanto entonación como *differentia* que no difieren del resto de la salmodia.

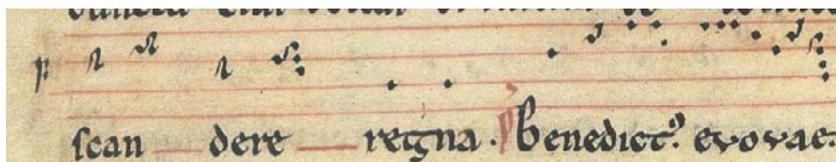


Figura 47. Entonación + *Differentia* del modo I correspondiente a la A/ *Apostole Christi Iacobe* con el cántico *Benedictus* (CCalix f. 111v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Las antífonas de las horas menores para la Vigilia están escritas de una manera peculiar en el f. 103. No parece que estuviera previsto copiarlas completas ya que son las mismas de los Laudes, empleándose para las horas menores solamente una antífona que sirve para cada uno de los tres salmos que se cantan en cada una de las dichas horas. He aquí su correspondencia:

<u>Laudes</u>	<u>Horas menores</u>
A/. 1.- Imposuit Ihesus	A/. de Prima
A/. 2.- Vocabit Ihesus	A/. de Tercia
A/. 3.- Sicut enim	A/. de Sexta
A/. 4.- Recte filii	A/. de Nona

Mientras que las antífonas están citadas solo por íncipit al estar escritas en el folio anterior, no ocurre lo mismo con los responsorios breves y con los versículos y sus respuestas que no han aparecido antes con notación musical. Evidentemente, se trata de melodías muy conocidas que son fácilmente restituibles.

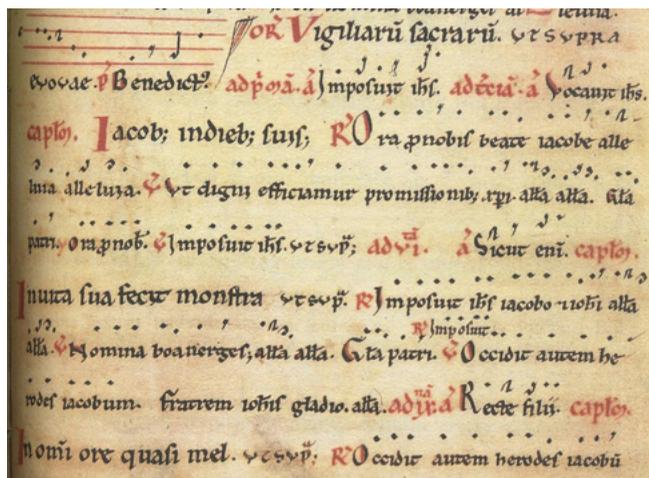


Figura 48. Rúbricas e íncipits de las horas menores notadas *quasi in campo aperto* (CCalix, f. 103)
©Archivo de la Catedral de Santiago

A continuación, y tras el listado, presentamos la reconstrucción de los responsorios breves, versículos y respuestas, siguiendo las indicaciones de los neumas sin pautaado sobrepuesto a los textos en los folios 103 y 103v:

- R/ br Ora pro nobis beate Iacobe
- V/ Imposuit Ihesus... R/ Ut digni...
- R/ br Imposuit Ihesus Iacobo
- V/ Occidit autem... R/ Fratrem Iohannis...
- R/ br Occidit autem Herodes
- V/ Iacobus fuit... R/ Secundum nomen...

Rb/ VI CC f. 103

O *ra* - ra pro no- bis be- a- te Ia- co- be, * al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

O- ra pro no- bis... V/ Ut digni ef- fi- ci- a- mur promi- si- o- ni- bus Chri- sti. R/ al- le- lu- ia...

Glo- ri - a Pa- tri, et Fi- li- o, et Spi- ri- tu - i Sancto. R/ O- ra pro no- bis...

v/

I Imposu- it Ihesus Iacobo et Iohanni R/ Nomina Boanerges, allelu- ia, allelu- ia.

Figura 49. Reconstrucción del R/ br *Ora pro nobis beate Iacobe* y del V/ *Ora pro nobis... R/ Ut digni...* para la hora de Tercia ©Juan Carlos Asensio

Rb/ VI CC f. 103

I *mposuit* mpo- su- it Ihe- sus Ia- co- bo et Io- hanni * al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Imposu- it ...V/ No- mi- na Bo- a- ner- ges. R/ al- le- lu- ia...

Glo- ri - a Pa- tri, et Fi- li- o, et Spi- ri- tu - i Sancto. R/ Imposu- it Ihe- sus...

v

O occidit autem Herodes Iaco- bum R/ Fratrem Iohannis gladi- o, alleluia, allelu- ia.

Figura 50. Reconstrucción del R/ br *Imposuit Ihesus Iacobo* y del V/ *Occidit autem... R/ Fratrem Iohannis...* ©Juan Carlos Asensio

Rb/ VI CC f. 103

O C-ci-dit au-tem He-ro-des Ia-co-bum * al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Oc-ci-dit ...V/ Fratrem Io-han-nis gla-di-o. R/ al-le-lu-ia...

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. R/. Oc-ci-dit au-tem...

I A-co-bus fu-it magnus R/. Se-cundum nomen su-um, al-le-lu-ia.

Figura 51. Reconstrucción del R/ br *Occidit autem Herodes* y del V/ *Iacobus fuit...* R/ *Secundum nomen...*
©Juan Carlos Asensio

Las antífonas de la misa que se cantan acompañadas con un salmo, introitos y comuniones, presentan un tratamiento especial en el Calixtino. Por un lado, la antigüedad del manuscrito hace que se presenten aún los versículos para las comuniones y, por otro, la presencia de un gran tropo para el introito *Ihesus vocavit* hace que el salmo se imbrique en el tropo formando parte del canto madre ante las repeticiones del mismo tras las secciones tropadas. El primero de los introitos *Iacobus et Iohannes* (f. 114), claro *contrafactum* de *Lux fulgebit hodie*, introito de la misa de la Aurora de Navidad, presenta su salmo con la fórmula acostumbrada del modo VIII^o.²² No diríamos nada más de ella si no presentase una gran parte de este salmo un claro error de copia en el f. 114v casi a la mitad del primer hemistiquio y en el segundo completo donde se ha desplazado la escritura. En este caso la tradición oral para el canto del salmo habría funcionado perfectamente, a pesar de lo defectuoso de la escritura que reincide al presentar la entonación de la doxología, pero que vuelve a su lugar normal en el *seculorum*. Recordemos que la tradición prescribía tras el versículo del salmo que se cantaba tras la antífona de introito, el canto de la doxología completa, tal y como aparece en las fuentes de la época.

²² Interesante la rúbrica que prescribe la celebración de esa misa de la Vigilia cerca de la hora nona como en el día de Pentecostés, incluyendo la bendición del agua: *Missa... in Vig[i]l[i]a S[ancti] Iacobi... circa nonam cantanda sicut in Vig[i]l[i]a Pentecostes... Hac in die fontes debent [sic] benedici.*



Figura 52. «Salmodia» que acompaña al introito *Iacobus et Iohannes* (CCalix, ff. 114-114v)
 ©Archivo de la Catedral de Santiago

Aunque hayamos incidido en el carácter de «salmodia» que acompaña al introito, aquí podemos ver un detalle importante que se aparta de la tradición. Si observamos en la figura 52, la rúbrica que figura al final de la antifona de introito no se refiere a un salmo, sino a un texto tomado de Greg[orius], es decir de Gregorio Magno. Como ya notara Elisardo Temperàn,²³ el texto está tomado de una de las Homilías de Gregorio Magno, en concreto de la homilía 27 de las *Homiliarum in Evangelia*²⁴ y no del libro de los salmos.

Otro detalle a tener en cuenta son las notas finales de la *differentia*, y en este caso por la pérdida de un movimiento melódico que trata de facilitar la unión entre el final de la salmodia y la repetición de la antifona como aparece en la tradición gregoriana original. En efecto, tras un período algo prolongado de recitación sobre la dominante modal, el do agudo, es necesario retornar a la primera nota que inicia la antifona, en este caso un re grave, es decir, a distancia de 7.^a descendente. Para facilitar el cambio de sonoridad, cada vez que una antifona de introito comienza por la cuarta modal grave característica del *tetrardus plagal*²⁵, las fuentes antiguas introducen un pequeño melisma que ayuda a restituir la sonoridad original, como podemos ver en el siguiente ejemplo tomado de una edición moderna en la que podemos ver ese giro y la entonación.²⁶ El ejemplo escogido es el ancestro del introito de la misa de la Vigilia de Santiago, el propio de la misa de la Aurora de Navidad, *Lux fulgebit* antes mencionado. Si comparamos con la figura 52, la cadencia final de la salmodia no incluye el ornamento final.

²³ *Op. cit.*, 197.

²⁴ Cf. *Patrologiae Latinae. Cursus Completus*, vol. 76 (Gregorius I) (París: Petit-Montrouge, 1849), col. 1206.

²⁵ Recordemos que modalmente el modo VIII^o se construye a partir de dos cuartas una grave y otra a aguda con respecto a su final: re-SOL-do.

²⁶ *Graduale Triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, & Desclée, 1979), 44-55.

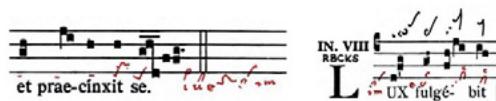


Figura 53. *Differentia* adornada y comienzo del introito *Lux fulgebit*. *Graduale Triplex*, pp. 45 y 44

El introito del día de la fiesta, *Ihesus vocavit* (f. 118), a su vez *contrafactum* del introito *In virtute tua*, muy apropiado al pertenecer al Común de Mártires, presenta el íncipit del salmo y el *seculorum* final, esta vez sin añadir indicación de doxología. Más adelante, a partir del f. 133, cuando aparece el gran introito tropado como posible opción para la misa solemne del día, la salmodia del introito —doxología incluida— se presenta de manera natural como integrante del canto madre entre las secciones tropadas, como podemos ver en el siguiente ejemplo, aunque se sigue citando solamente el íncipit.



Figura 54. Intercalaciones de la salmodia en el introito tropado de la festividad de Santiago (*CCalix* f. 134)
©Archivo de la Catedral de Santiago

Durante los días de la octava de la solemnidad, a partir del día 26, desde el f. 122v, el *Calixtinus* prescribe una serie de piezas citadas por íncipit que unas veces contienen notación musical y otras veces no. En su mayor parte pertenecen a la liturgia del común de apóstoles por lo que no se incluyen completos en el manuscrito y debían remitir a otros libros presentes en el armario o archivo de la institución. Cuando se trata de una pieza copiada antes, aparece la rúbrica *ut supra*. A modo de ejemplo

y para las VII Kalendas de agosto (26 de julio) —*II die infra octavas sancti Iacobi*— se contemplan las siguientes piezas:

Introito: Mihi autem...
 Gradual Constitues eos... V/. Pro patribus...
 Alleluia Vocavit Ihesus
 Prosa Clemens servulorum²⁷
 Ofertorio Constitues eos...
 Comunión Ait Ihesus...

De todas estas piezas, además de la prosa que es copiada completa, solamente el introito está citado por su íncipit musical que incluye dos palabras de la antífona y el comienzo del salmo. La copia de este reviste una particularidad. Encima de la notación de la entonación del salmo se ha superpuesto en la parte superior del tetragrama el diseño melódico del segundo hemistiquio de la salmodia de la misa del segundo tono, como podemos ver en la figura 55.

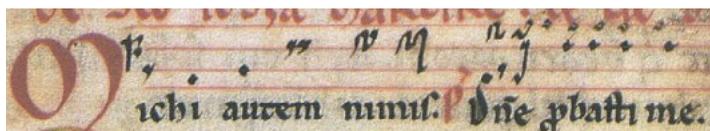


Figura 55. Copia simultánea de las entonaciones del primer y segundo hemistiquio del salmo 130 *Domine probasti me* (CCalix f. 122v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Para el día siguiente —*VI Kalendas Augusti, Missa Sancti Iacobi. III die infra octavas*—, el introito *Ihesus vocavit* se ha copiado ya completo en el f. 118. Aquí la falta de previsión de copia de la notación musical —f. 124— llevó al copista a improvisar un mínimo pautado de tres líneas y sin clave alguna, anotó los diseños neumáticos de la entonación de la antífona con solo dos palabras y el comienzo de la entonación del salmo 18 que se repite con algo más de cuidado en la copia para el día siguiente —*V Kalendas*— también sobre pautado de tres líneas que aparece en los ff. 124, 124v, 126, 126v —aquí en 4 líneas aunque sin clave— y 127v para diferentes días de la octava de la fiesta y en el f. 129v de nuevo en tetragrama sin clave, perteneciente a la fiesta de la traslación del apóstol (30 de diciembre. *III Kalendas Ianuarias*...).

²⁷ Copiada completa en el f. 123.

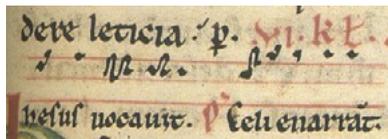


Figura 56. Entonación del introito y de su salmo para el tercer día de la 8.^a (*CCalix* f. 124)
©Archivo de la Catedral de Santiago

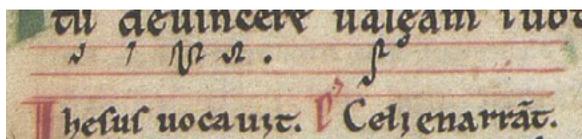


Figura 57. Entonación del introito y de su salmo para el cuarto día de la 8.^a (*CCalix* f. 124v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

Un intento de recuperación de pautado tradicional de todo el códex —recordemos, 4 líneas— aparece en las *III Kalendas*, el quinto día de la octava, donde, además, se incluye la clave de fa en segunda línea.

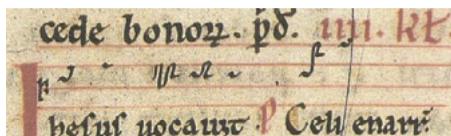


Figura 58. Entonación del introito y de su salmo para el quinto día de la 8.^a (*CCalix* f. 125v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La simplificación de la fórmula de entonación del introito —esta vez los neumas solo se copian para el íncipit de la antífona— sin pautado alguno aparece en el fragmento del folio 128 para una tercera fiesta en honor del apóstol celebrada en las quintas nonas de octubre —el día 3 de ese mes—, dedicada a los milagros de Santiago, pero basta para reconocer la fórmula que tantas veces se había copiado previamente.

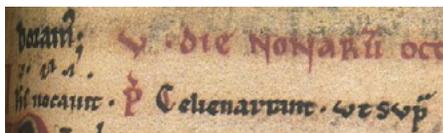


Figura 59. Entonación del introito para la fiesta del 3 de octubre dedicada a los milagros de Santiago
(*CCalix* f. 128) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El folio intercalado —128— interrumpe el resto de las rubricas y textos para las *Kalendas* de Agosto que contempla las mismas piezas que para la fiesta de san Pedro ad Víncula. Continúa en el f. 129, donde aparece el incipit de la prosa *Clemens servulorum* sin ningún tipo de pauta, solamente con cinco neumas que, aunque no corresponden exactamente a lo que aparecen en el f. 122, sí que dan una idea de qué pieza se trata.



Figura 60. Comparación de los neumas iniciales en la prosa *Clemens servulorum* (CCalix, ff. 123 y 129)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La misa de la Vigilia incluye la comunión *Ait Ihesus* (f. 122), *contrafactum* de otra comunión ya existente y dedicada a san Pedro: *Tu es Petrus*. De modo VI^o, el versículo que la acompaña es tomado una vez más de las Homilias de san Gregorio.²⁸

Al igual que en el introyto *Iacobus et Iohannes*, el verso salmódico que le acompaña está escrito completamente, al igual que la indicación de repetición *a latere* desde *potestis bibere*. Como ya se ha apuntado antes, es un *contrafactum* de la comunión *Tu es Petrus* (figura 60) pero en función de la mayor longitud del texto, la sección final, a partir de *dicunt ei: possumus* presenta una melodía que no se encuentra en el modelo, aunque mediante un giro melódico descendente retoma el tema de la cadencia final en la última palabra (figura 61).



Figura 61. Comunión *Tu es Petrus*, *Graduale Triplex*, p. 577

²⁸ Cf. n. 22.



Figura 62. Comunion *Ait Ihesus* (CCalix f. 122)
©Archivo de la Catedral de Santiago

El tono salmódico VI° que acompaña a la antífona de comunión no presenta el si bemol en la cadencia mediante, ya que no es necesario por la presencia del giro hacia el fa, y en el segundo hemistiquio antes de la cadencia final presenta un *scandicus* (la-si-do), en lugar del *pes* (la-do), más habitual en este modo.

En la misa de la Vigilia se canta la comunión *Ego vos elegi* (f. 116), propia del común de mártires, del modo I°, pero aquí solo se ha anotado la antífona, no el salmo. No obstante, un detalle delata que este debía cantarse. Al final de la antífona se escribió el *custos*, indicando la nota fa que coincide con la primera nota de la entonación de la salmodia del modo I°.

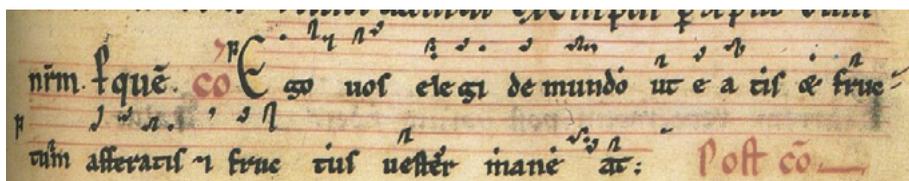


Figura 63. Comunion *Ego vos elegi* (CCalix f. 116)
©Archivo de la Catedral de Santiago

VI. EL FOLIO FINAL AÑADIDO Y LA PIEZA MÁS FAMOSA DEL *JACOBUS*

Al final del *Jacobus*, en el f. 222, aparece la copia del himno *Dum Pater familias* en un folio cuyo contenido fue calificado como «de carácter netamente escolar», añadido en fecha incierta y nunca antes del s. xv y que, cuando se realizó la copia de Londres en esa época, aún no figuraba. Las hipótesis

se dirigen a que se añadiría en el s. XVII, cuando se separa el libro cuarto y se encuaderna el códice.²⁹ Su carácter escolástico se deriva de la presencia de los casos de declinación latina en los que aparece el nombre del apóstol y que han sido señalados de manera abreviada en el margen. Al finalizar este famoso canto, aparece un texto que sirve de introducción a otro himno que fue copiado en forma de prosa: *Signa sunt nobis sacra*.³⁰

Esta poesía se titula díscolos tetrástrofos, es decir, un canto compuesto de dos clases de metros, repitiéndose el metro desde el cuarto verso. Porque tiene tres versos semejantes, llamados sáficos; el primer metro consta de troqueo, espondeo y dáctilo, que se compone de dos troqueos, el cuarto verso es adonio, y se compone de dáctilo y espondeo, como el canto del himno *Iste confessor* o *Ut queant laxis*.³¹

Lo que más ha llamado la atención de los investigadores es el tipo de letra y, sobre todo, de notación, distinto a la francesa del resto del manuscrito. Manuel Díaz y Díaz argumenta que la copia de este folio puede ser de los ss. XI-XII, apoyándose entre otras cosas en los argumentos musicales del p. López-Calo, si bien en etapas posteriores el musicólogo y jesuita gallego matizó su postura.³² La

²⁹ Díaz y Díaz, *El Códice...*, 193; y José López-Calo, «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia* (Madrid: INAEM, 2011), 90 y ss.

³⁰ Díaz y Díaz, *El Códice...*, 68 (n. 130).

³¹ *Intitulatur hæc oda díscolos tetrastrophos, id est, cantus duobus generibus metri compositus, a quarto versu metri replicatione facta. Habet enim tres versus símiles, quibus nomen est saphicus, et constat primus metrus trochæo, spondeo, dáctilo ex duobus trochæis, quartus versus adoniis, dáctilo et spondeo discurret ymnus cantus sicut Iste confessor vel Ut queant laxis* (f. 222).

³² «El himno fue transcrito probablemente ya a fines del siglo XI o más probablemente a comienzos del XII», Díaz y Díaz, *El Códice...*, 60 (n. 130); más adelante, cuando el eminente paleógrafo hace un estudio de los distintos copistas del manuscrito, no menciona el folio 222. En la p. 190 escribe «El texto del himno *Dum paterfamilias* (pieza 187) en f. 222 presenta rasgos paleográficos que lo sitúan a comienzos del s. XII, tiempo al que parece remitir también su música, por otro lado inexperta y descuidadamente transcrita en campo abierto [n. 180: A no ser que se tratara de una copia que, más o menos hábilmente, procurase transcribir texto y música imitando la forma antigua del modelo. Las múltiples correcciones apuntarían a tal contrahechura. Pero no es fácil llegar a una conclusión inconcusa [sic] a juzgar por la aparente espontaneidad y aceptable calidad de la letra, difícilmente posterior a las primeras décadas del s. XII». La música, en notación aquitana en campo abierto, presenta problemas dentro de la propia composición. López Calo (*La música medieval en Galicia*, La Coruña, 1982, pp. 33-36) que ya entrevió el carácter singular del f. 222, aunque lo interpretó de modo diverso, quizá pensando que era un folio suelto, llega a escribir: «se trata de una composición anterior al mismo Calixtino... que fue cosida al final del mismo, probablemente porque ya para entonces representaba un vestigio de tiempos anteriores e insiste (p. 38): «no pertenece al códice original». El propio padre López-Calo en una de sus últimas contribuciones al estudio del Calixtino y del *Dum Pater familias* expone en su habitual estilo que «Suele decirse que ese folio data de una fecha anterior al Calixtino. También don Manuel Díaz y Díaz lo creía así, y también yo expresé esa misma opinión en el citado libro de 1982. Posteriormente diversas consideraciones me han hecho pensar si no habría que posponer la fecha. Desde luego, la notación aquitana de esa hoja es un dato demasiado importante como para no tenerlo en cuenta, como lo es que en el siglo XIV esta hoja no había sido pegada donde está actualmente... La notación es un tema que deberá ser estudiado más en profundidad. Aquí solo adelantaré que desde finales del siglo XII, es decir,

cuestión de la datación del folio que contiene el *Dum Pater familias* permanece abierta. Al igual que lo permanece la música en él contenida. Muchas son las transcripciones que se han presentado desde finales del siglo XIX de este himno jacobeo, algunas de ellas como la de José Flores Laguna, levantando polémicas en las que se vieron envueltos algunos de los personajes más relevantes del momento, como Francisco Asenjo Barbieri.³³

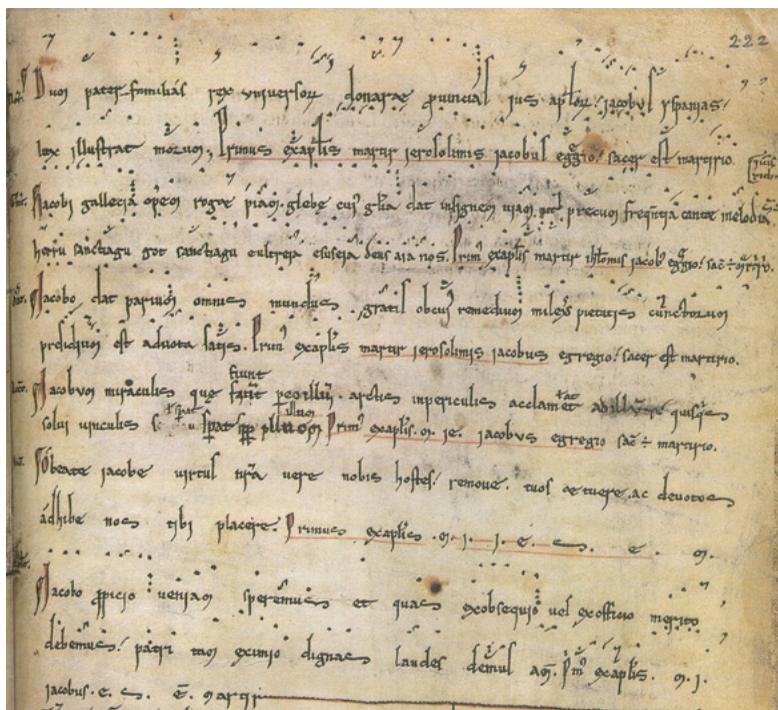


Figura 64. Himno *Dum Pater familias* (CCalix, f. 222)

©Archivo de la Catedral de Santiago

A partir de aquella época, muchos musicólogos se sintieron tentados a transcribir una pieza cuya notación no estaba del todo clara. Varias de esas transcripciones fueron presentadas por Aurelio

pocos años después de completado el Calixtino, dejó de usarse, también en Santiago, la notación francesa del Norte y se adoptó, de forma unánime, la aquitana...».

³³ Un resumen de esta polémica y de los criterios de las transcripciones que se habían realizado hasta el momento puede verse en José López-Calo, «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del Códice Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 235-271. La versión de José Flores Laguna fue cantada el 25-26 de julio de 1882.

Sagaseta en una publicación póstuma de Higinio Anglès³⁴ en una tabla autógrafa del propio monseñor quien según nota del editor «[a] pesar de algunos errores de copia [...] nos la entregó pocos días antes de su muerte». Reproducimos a continuación (figura 64) el cuadro comparativo elaborado por Anglès donde se incluyen las versiones de la primera estrofa y del estribillo a cargo de Dom Joseph Pothier,³⁵ Santiago Tafall,³⁶ Peter Wagner,³⁷ Dom Germán Prado,³⁸ Dom Gregorio M.^a Suñol y Dom Joseph Gajard. Las versiones de Suñol y de Gajard no se habían publicado hasta el momento.³⁹ Por su interés, reproducimos el cuadro autógrafo de Anglès (figura 65).

Independientemente del carácter escolar del que ya se ha hablado, donde se muestran las declinaciones del nombre del apóstol,⁴⁰ la forma musical de esta pieza nos es la de un himno al uso, entendiendo como tal una estructura en la que varias estrofas repiten siempre la misma melodía. Algo de eso encontramos aquí, pero con la particularidad de que incluye un estribillo —*Primus ex apostolis...*— al final de cada una de las estrofas. Además, al final de la segunda estrofa están las conocidas palabras en lengua teutónica y en latín: *Herru Santiagu, Got Santiagu, E ultreia e suseia Deus a[d] [w]ia nos* que incluyen el famoso vocablo *ultreia*⁴¹, que puede traducirse como un grito de ánimo para continuar adelante con el Camino.⁴²

³⁴ Higinio Anglès, *Historia de la música medieval en Navarra (obra póstuma)* (Diputación Foral de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1970), 160-163.

³⁵ Publicada en la *Revue du Chant Grégorien*, 1897, pp. 185 y ss. Dom Pothier, monje de Solesmes y uno de los activos «restauradores» del canto gregoriano de la época. Cf. Anglès, *Historia...*, 134.

³⁶ Maestro de capilla de la seo compostelana, publicó su transcripción en la revista *Ultreya* en 1920, Cf. Anglès, *Historia...*, 134.

³⁷ Musicólogo miembro de la Comisión Vaticana para la edición del *Graduale Romanum* (1908) y primer editor de una versión moderna de la música del Calixtino de donde procede la copia realizada por Anglès. Cf. Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Collectanea Friburgensia (Suiza: Universität Freiburg, 1931), 126.

³⁸ Monje de Silos, gregorianista hispano, autor además de varios estudios sobre el canto mozárabe. Cf. transcripción en el vol. II de su *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944), 85-6.

³⁹ Sobre la versión de Dom Suñol, Anglès diría que «tuvo [Suñol] un interés especial por lograr una transcripción la más aproximada posible a la del original. Él mismo nos lo comunicó desde Roma pocos días antes de su muerte, en 1946. Al hablarnos sobre su transcripción a Dom Suñol se le notaba cierta satisfacción por haber podido ofrecer una versión aproximada al original de cuantas se habían hecho hasta entonces. Suñol me hacía observar, además, cierta analogía entre esta melodía del Calixtinus y la del *Kyrie cosmi pie* [sic] del *Kyriale Romanum, Cantus ad libitum*, n° III, y con la del himno de los Santos Apóstoles *Exultet caelum laudibus*». Cf. Anglès, *Historia...*, 137.

⁴⁰ En el siguiente orden y rubricadas en abreviatura al margen: Not. [Nominativo]; Jacobus. Gnt. [Genitivo] Jacobi; Dat. [Dativo] Jacobo; Acct. [Acusativo] Jacobum; Voc. [Vocativo] Jacobe; y Ablt. [Ablativo] Jacobo.

⁴¹ Precisamente y en función de esta palabra, esta pieza se conoce de manera general en determinados ambientes como *Canto de Ulteia*.

⁴² La forma musical está más cerca de los himnos con estribillo tipo *Gloria laus* y *O redemptor summe carmen* con la diferencia de que, en estos, el estribillo se interpreta antes de las estrofas.

Siglo XII

1. *Son Petrus* *Son pater familias Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

2. *Trafal*

3. *Wagner*

4. *Arde*

5. *Abad Lucet*

6. *Son Capax*

1. *a. l. Hymnia. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

2. *Primo ex Apostolorum Martyrum uocem. Hymnia. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

1. *In eo. l. Gaud. a. Opa ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

2. *Let. u. g. gaud. u. a. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

1. *Hic pro. cum. frequent. a. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

2. *Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

3. *Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

4. *Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

5. *Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

6. *Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis. Rex ueritatis et pacis.*

6—Historia de la música

Figura 65. *Dum Pater familias*. Cuadro con diversas transcripciones. Anglès, *La música...*, 160-162

De las seis estrofas de las que consta la pieza, no todas han recibido notación musical, reservándose esta a las estrofas 1, 2, 3 y 6 y al estribillo, incluyendo también las frases con texto vernáculo. La notación, aunque de manera general puede calificarse como aquitana por su carácter primordial de puntos superpuestos, conserva el *ductus* vertical en los descendos y en dextrógiro inclinado en los ascensos, incluyendo algunos signos ambiguos con formas de *oriscus* que en realidad pueden indicar licuescencias, si bien otros signos equivalentes a este tipo de neuma ligado a las articulaciones silábicas complejas sí son los propios de la notación del sur de Francia. Algunas veces aparecen pequeñas líneas inclinadas que ayudan a la colocación del texto. Como se ha apuntado ya (cf. n. 31), no parece que el copista de los neumas sea muy diestro en su oficio, no solo en las formas de los neumas, sino también en la ambigüedad de la colocación de los puntos notacionales, ya que, en secciones en las que aparentemente la melodía debería ser igual, presenta pequeñas variaciones.

A continuación, reproducimos el texto íntegro del *Dum Pater familias* y después la propuesta de transcripción en notación cuadrada de las estrofas que recibieron notación en el original (figura 66).

*Dum Pater familias, / Rex univ[er]sor[um], / donare t[er]ra[m] p[ro]vincias / Ius ap[osto]lor[um], / Jacobus Yspanias
/ lux illustrat morum.*

Primus ex ap[osto]lis / martir Ierosolimis, / Iacobus egg[regio] / Sacer est martirio.

*Iacobi Gallecia / opem roget piam, / gleba cui[us] gl[oria] dat insignem viam, / Ut precum freq[ue]ntia /
cantet melodia[m].*

Herru Santiagu / Got Santiagu; / E ultreia e suseia Deus a[d] [u]ia nos.

Prim[us] ex ap[osto]lis martir Iherosol[im]is⁴³ / Jacob[us] egg[regio] / sac[er] est m[ar]tir[i]o.

*Jacobo dat parium / omnis mundus gratis, / ob cui[us] remedium / milex pietatis / cunctorum presidium /
est ad vota satis.*

Primus ex ap[osto]lis / martir Ierosolimis, / Iacobus egressio / sacer est martirio.

*Iacobum miraculis / qua[m] fiunt p[er] illum, / arctis in periculis / acclamet ad illu[m], / quisq[ui]s solvi
vinculis / sp[er]at⁴⁴ p[ro]p[ter] illum.*

Primus ex ap[osto]lis / m[ar]tir Ie[rosolimis], / Iacobus egressio / sac[er] [est] martirio.

O beate Iacobe / virtus n[ost]ra vere, / nobis hostes remove / tuos et tuere / ac devotos adhibe / nos tibi placere.

⁴³ En el original *ihlomis*.

⁴⁴ Raspada la palabra original y escrito en su lugar encima *v[el] sp[er]at*.

Primus ex ap[osto]lis / m[artir] I[erosolimis], / I[acobus] e[gregio] / s[acer] e[st] m[artirio].

Jacobo p[ro]picio veniam speremus / et quas ex obsequio⁴⁵ / merito debemus / Patri tam eximio, dignas laudes demus. Am[en].

Primus ex ap[osto]lis / m[artir] I[erosolimis], / Iacobus e[gregio] / s[acer] e[st] martir[i]o.⁴⁶

Por último, en el mismo folio en el que aparece el himno *Dum Pater familias*, se añade un párrafo que comenta las características métricas de otro himno que se copia a continuación, aunque sin notación musical.⁴⁷ No obstante, al final de dicho párrafo, se pone el ejemplo de dos himnos de similares características métricas que podrían muy bien ser musicalizados con melodías que sí conservamos en ambos himnos.

⁴⁵ *Vel ex officio* en el original.

⁴⁶ *Cuando aquel buen Padre, Rey que todo guía, a los doce apóstoles los reinos cedía, Santiago a su santa España luz traía. Primicia de los mártires entre los apóstoles, en Jerusalén Santiago fue mártir preclaro. De Santiago alcance Galicia propicio destino: su gloria da feliz camino. Para tantas preces de canto divino. ¡Oh, Señor Santiago! ¡Buen Señor Santiago! ¡E ultreia, e suseia, Dios, ayúdanos! A Santiago rinde tributo todo el mundo; soldado de Cristo, con santas plegarias a todos defiende de suertes contrarias. A Santiago le claman sus milagros santos, y en riegos y peligros invocan al Santo. ¡Oh, noble Santiago, patrono valiente; nuestros enemigos, tu poder ahuyente; y haz que te agradecemos con fe reverente. Por Santiago Apóstol perdón esperemos y, obsequiosos siempre, las que le debemos, dignas alabanzas con amor le demos. Amén.*

⁴⁷ Cf. n. 29 y 30.

Dum pater familias, CC f. 222 © JCAP

Dum Pa- ter fa-mi-li-as rex u-ni-ver-so-rum, do-na-ret pro-vin-ci-as jus
a-po-sto-lo-rum. *Nominativo* Ja-co-bus Y-spa-ni-as, lux il-lu-strat mo-rum.
Pri-mus ex a-po-sto-lis mar-tyr Je-ro-so-li-mis, Ja-co-bus e-gre-gi-o
sa-cer-est mar-ty-ri-o. *Genitivo* Ja-co-bi Gal-le-ci-a o-pem ro-get pi-am
gle-be cu-ius glo-ri-a dat in-si-gnem vi-am; ut pre-cum fre-quen-ti-a
can-tet me-lo-di-a. Her-ru San-cti-a-gu, Got San-cti-a-gu, e-ul-tre-i-a,
e-sus e-i-a, De-us, ad-iu-va nos. Pri-mus es a-po-sto-lis....
Dativo Ja-co-bo dat pa-ri-um om-nis mun-dus gra-tis ob cu-ius re-me-di-um



mi - les pi - e - ta - tis cun - cto - rum pre - si - di - um est ad vo - ta sa - tis. Primus ex...

Acusativo

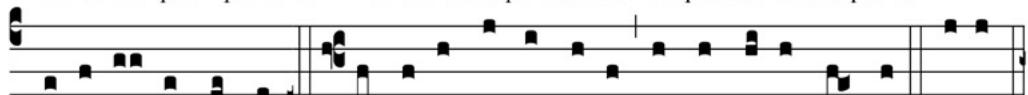
Jacobum miraculis que fiunt per illum, arcus in periculis acclamet ad illum,
quisquis solvi vinculis sperat per illum. Primus ex apostolis...

Vocativo

O beate *Jacobe*, virtus nostra vere, nobis hostes remove tuos et tuere,
ac devotos adhibe nos tibi placere. Primus ex apostolis...



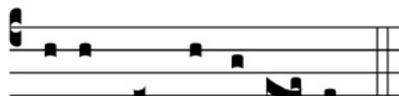
Ja - co - bo pro - pi - ci - o ve - ni - am spe - re - mus et quas ex ob - se - qui - o



me - ri - to de - be - mus; Pa - tri tam e - xi - mi - o di - gnas lau - des de - mus. A - men.



Pri - mus ex a - po - sto - lis mar - tyr Je - ro - so - li - mis, Ja - co - bus e - gre - gi - o



sa - cer est mar - ty - ri - o.

Figura 66. *Dum Pater familias* (CCalix f. 222)

© Juan Carlos Asensio

VI. *ADDENDA* CONCLUSIVA

Como indicamos antes y, para terminar, *Signa sunt nobis sacra* presenta la misma métrica que *Iste confessor* o que *Ut queant laxis*, como indica la propia rúbrica del ms.: [...] *discurrit ymnus cantus sicut Iste confessor vel Ut queant laxis*. Reproducimos a continuación el largo texto —12 estrofas— que figura en los ff. 222 y 222v, junto a dos de las posibles melodías —solamente la primera estrofa— que aparecen en los himnarios hispanos, tomando como ejemplo uno de los más antiguos ejemplares con notación ligado además a la tradición hispana.⁴⁸ La tradición para las melodías de los himnos siguió presente durante siglos, y se muestra a caballo entre la oralidad y la memoria fijada tras la musicalización de la primera estrofa. En este caso, el folio añadido al *Calixtinus* ni siquiera llegó a consignar una melodía. Nosotros proponemos al final de este escrito cuatro de las que ya se conocían en el momento de la copia del *Iacobus* y que después se perpetuaron en manuscritos e impresos hispanos. Nos ha movido a presentar estas cuatro posibilidades melódicas nuestro afán de facilitar a los intérpretes e interesados aquello que no está escrito en el *Calixtino*. La mención que asocia *Signa sunt* con *Iste confessor* y *Ut queant laxis* nos permite relacionar aquel himno con las melodías de los otros dos. Concluimos presentando por primera vez una propuesta melódica para su interpretación.

Signa s[unt] nobis sacra, q[ue] legu[n]t[ur], / I[n] quibus vitæ specular b[e]atæ / Ad novas mentes patet usq[ue] v[er]is / Israelitis.

Vasta d[e]serti p[er]ag[ra]ndo sensi[m] / Lætus hebreis locus e[st] rep[er]t[us], / Que[m] leg[un]t Helim, fuit h[æc] p[ro]fectis / Mansio sexta.

Fontiu[m] bis sex ibi s[unt] fluenta / Cu[m] sono leni relevare nato, / Stant spei fructus decorisq[ue] palme / Septuaginta.

Gesta res talis paribus fig[ur]is / Ordine[m] p[ri]mu[m] notat et s[e]c[un]d[u]m, / Q[ui] fide Chr[istu]m cruce s[unt] secuti / discip[ul]or[um].

Iamq[ue] vox hor[um] D[omi]no iuvante / Mira v[ir]tutu[m] meritis honestis, / Dulce palmaru[m] decus obtine[n]do, / exit i[n] orbe[m].

Cordis et t[er]ra[m] rigat excolenda[m] / dogma s[an]c[t]or[um] sup[er]influente⁴⁹ / Rore caelesti saciatq[ue] pend[e]ns / Gr[ati]a roris.

Sexta nos etas vocat i[n]choata, / Q[ua] D[e]u[s] g[ra]tis rep[er]are venit / Q[uo]sq[ue] c[re]de[n]tes, vigilem[us] [er]go / te[m]p[or]e g[ra]ta.⁵⁰

Inter hos s[an]c[t]u[s] Iacobus refulge[n]s, / Martir i[n]signis, fidei columna, / I[n] coro p[ri]m[us] iugulis Herodis / stat duod[ec]imo.⁵¹

Hinc dec[us] vitæ venieq[ue] vena, / Fili[us] su[m]mi tonitrus / / / / / /, / Stella sup[er]pl[an]ta[n]s, pietatis unda, / Fons peregrinis.

⁴⁸ El himnario de Huesca, ms. 1 del archivo de la catedral.

⁴⁹ En el original, superpuesto *vel influente*.

⁵⁰ En el original, superpuesto *Christi*.

⁵¹ A continuación, una estrofa tachada.

*Hic et hispanis datus est patrón[u]s, / Pastor et panis posit[us] via[n]ti, / Quo viatores fragilis diete /
lustific[emur].*

*Inde p[ro] nob[is], celer advocate, / ludici Chr[ist]o venia[m] [petendo] / impetra nob[is] in amore
Chr[ist]i / Vivere tecu[m].*

*Doxa sit Pat[ri] Genitoq[ue] Chr[ist]o, / Fl[am]ini necno[n] ab ut[ro]q[ue] fuso, / Tr[ini]na sit t[ri]no,
una uni[us] / Gl[or]ia perpes. Amen.⁵²*

⁵² Hay Símbolos sagrados que se leen, donde un espejo de la vida santa se abre a las nuevas mentes de los israelitas fieles. Recorriendo el desierto lentamente, hallaron un sitio ameno los hebreos llamado Elim, que fue en aquel camino la sexta parada. Allí manaban hasta doce fuentes con dulce para aliviar al nacido y setenta palmeras ofrecían regalos y frutos. Tal hecho simboliza exactamente el número de discípulos que, en primera y segunda vez, con la cruz siguieron fieles a Cristo. Ya la voz de éstos, que el Señor ayuda, con mérito y virtud maravillosa de las palmas ganando el dulce honor va por el mundo. Del corazón la tierra laborable riegan con su doctrina y lloviendo rocío celestial la satisface lleno de gracia. La sexta edad ya iniciada nos llama en la que Dios viene a restaurarnos gratis a los creyentes, vigilemos en el tiempo propicio. Entre ellos Santiago está refulgente, mártir insigne, columna de la fe, el primero en el coro de los doce, enemigo de Herodes. Por eso honor es vena de perdón de la vida e hijo del trueno hijo y estrella que conforta y agua de piedad y fuente de peregrinos. Él le fue dado patrono a España, pastor y pan expuesto al caminante, con que viandantes de ligera dieta se justifiquen. Por eso, ¡oh abogado diligente! a Cristo Juez pide perdón para nosotros y consigue que en su amor vivamos siempre contigo. Gloria al Padre y al Engendrado Cristo y al Sumo Espíritu de ambos emanado, a la vez trino al Trino y uno al Uno. Gloria perpetua. Amén.

S I-gna sunt no-bis sa-cra que le-gun-tur in qui-bus vi-tæ spe-cu-lar be-a-tæ
Ad no-vas men-tes pa-tet usque ve-ris I-sra-e-li-tis.

S I-gna sunt no-bis sa-cra que le-gun-tur in qui-bus vi-tæ spe-cu-lar be-a-tæ
Ad no-vas men-tes pa-tet usque ve-ris I-sra-e-li-tis.

S I-gna sunt no-bis sa-cra que le-gun-tur in qui-bus vi-tæ spe-cu-lar be-a-tæ
Ad no-vas men-tes pa-tet usque ve-ris I-sra-e-li-tis.

S I-gna sunt no-bis sa-cra que le-gun-tur in qui-bus vi-tæ spe-cu-lar be-a-tæ
Ad no-vas men-tes pa-tet usque ve-ris I-sra-e-li-tis.

S I-gna sunt no-bis sa-cra que le-gun-tur in qui-bus vi-tæ spe-cu-lar be-a-tæ
Ad no-vas men-tes pa-tet usque ve-ris I-sra-e-li-tis.

Figura 67. Melodías de *Iste confessor* y de *Ut queant laxis* adaptadas al himno *Signa sunt nobis*
©Juan Carlos Asensio

VII. REFERENCIAS

- Anglès, Higinio. *Historia de la música medieval en Navarra (obra póstuma)*. Diputación Foral de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1970.
- Arocena, Félix María. *Los himnos de la tradición. El himnario de la "liturgia horarum" y otros himnos de la tradición litúrgica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Asensio Palacios, Juan Carlos, ed. y coord. *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- _____. «L'interpretazione del Canto Gregoriano tardivo alla luce della Semiología». *Vox Antiqua* 2 (2015): 13-43. https://www.academia.edu/35331150/Linterpretazione_del_Canto_Gregoriano_tardivo_alla_luce_della_Semiologia_Vox_Antiqua_II_2015_pp_13_43
- _____. «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*». En *Respondámosle a concierto, Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, editado por Eduardo Carrero Santamaría y Sergi Zauner, 65-76. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals-Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/234942/Homenatge_McG_p065_076_Asensio.pdf
- Collamore, Lilla, Ronald T. Olexy, Joseph Metzinger, Keith Falconer, Lila Collamore y Richard Rice. *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2*. Cantus Index. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1992.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- Fuller, Sarah. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 183-234. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Graduale Triplex*. Solesmes: Abbaye Saint- Pierre de Solesmes & Desclèe, 1979.
- Gutiérrez, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 445-477. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Helmer, Paul. *The Mass of St. James*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1988.

- Huglo, Michel. *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*. París: Publications de la Société Française de Musicologie, 1971.
- _____. «Les pièces notées du Codex Calixtinus». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, editado por John Williams y Alison Stones, 105-111. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- «I. Edición facsímil». En *Hymnarium Oscense (s. XI): I. Edición facsímil. II. Estudios*, editado por Antonio Durán Gudiol, Ramón Moragas y Juan Villareal, vol. 1. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- Kohlhäufl, Joseph. «Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litteræ significativæ». *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 133-156.
- _____. «Le note tironiane in Laon 239». En *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano. I. Principi fondamentali*, editado por Luigi Agustoni y Johannes Berchmans Göschl, 237-255. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1998.
- Lara Lara, Francisco Javier. «Estructuras modales en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 273-307. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López-Calo, José. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1982.
- _____. *La Música Medieval en Galicia, vol. V, La Edad Media*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1994.
- _____. «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 235-271. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- _____. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, editado y coordinado por Juan Carlos Asensio, 90 y ss. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Lug, Robert. *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2019.
- Migne, Jacques Paul. *Patrologiae Latinae. Cursus Completus*, vol. 76 (Gregorius I). París: Petit-Montrouge, 1849.

- Pèrès, Marcel, ed. *Ad primas vespèras, in laudibus, ad secundas vespèras. Secundum librum dictum Codex Calixtinus*. Editio Scriptorium, CIRMA, Moissac 2003.
- Prado, Germán. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, vol. 2. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944.
- Rey Olleros, Manuel. «Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago». Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2010. <http://hdl.handle.net/10347/2606>
- Rocha, Pedro Romano. «Influjo de los antifonarios aquitanos en el Oficio divino de las Iglesias del noroeste de la Península». En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, IV (1990), 27-45.
- Ruiz García, Elisa. «El Codex Calixtinus: un modelo de Work in Progress». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, editado y coordinado por Juan Carlos Asensio, 38-70. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Rubio Sadia, Juan Pablo. *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Ciudad del Vaticano: LIM, 2011. https://www.academia.edu/31146572/La_recepci3n_del_rito_francorromano_en_Castilla_ss_XI_XII_pdf?auto=download
- Temperán, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997. https://www.caminodesantiago.gal/osdam/filestore/1/9/5/2/7_221878ac6a9525b/19527_cd2ffb9839e8ced.pdf
- Villanueva, Carlos. «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino. El oficio de maitines y la misa de la vigila del Apóstol». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 331-386. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Wagner, Peter. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Collectanea Friburgensia. Universität Freiburg, 1931. ■

LA PROSA *GRATULEMUR ET LAETEMUR*: UNA EDICIÓN CRÍTICA*

THE PROSE *GRATULEMUR ET LAETEMUR*: A CRITICAL EDITION

Arturo Tello Ruiz-Pérez••

Patricia Peláez Bilbao•••

DOCUMENTOS

I. INTRODUCCIÓN Y CRITERIOS EDITORIALES

La presente edición crítica está en íntima relación con «Tras el rastro de tropos y prosas en el *Codex Calixtinus*. Una cuestión de método», en este mismo n.º. A todos los efectos, ello implica la recomendación de que sendas contribuciones a este monográfico sean manejadas en conjunto y de forma complementaria, pues ambas son a un tiempo causa y consecuencia la una de la otra. Como instrumento metodológico aplicado a una muestra, pues, esta edición crítica de la prosa *Gratulemur et laetemur* tiene la intención de permitir la extracción de las dimensiones completas de la transmisión y filiaciones de este ítem particular, perteneciente, por lo demás, al estrato «variable» o «accidental» —es decir, más susceptible a cambio o, como ya ha sido definido, «adjetivo»— dentro del corpus de composiciones litúrgicas del *Calixtinus* (Sa Cal).

• Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D+I *Espacio, letra e imagen: la Iberia medieval y el impacto de Cluny en el arte, la arquitectura y la liturgia*, Referencia RTI2018-098972-B-100, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

•• Para consultar el currículum del autor, véase el artículo «Tras el rastro de tropos y prosas en el *Codex Calixtinus*. Una cuestión de método» de este mismo número.

••• Patricia Peláez Bilbao es Profesora en el Grado de Musicología de la Universidad Internacional de Valencia (VIU) y ha sido profesora en Historia de la Música, Historia del Arte y otras asignaturas afines, en el Instituto Universitario de Humanidades Ángel de Ayala, adscrito a la Universidad San Pablo CEU de Madrid (2004-2017). Es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música (2000), así como en Geografía e Historia con especialidad en Historia del Arte (1997) por la UCM. En 2021 ha obtenido el título de Doctora en dicha universidad con la tesis titulada «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular. Cód. 135. Estudio y edición crítica». Ha realizado una estancia de investigación en el Bruno Stäblein Archiv de la Universidad de Erlangen-Nürnberg en 2002 y participa regularmente como investigadora en diversos proyectos I+D+i.

Sus líneas de investigación principales se centran en el estudio de la música medieval: sus procesos de creación, transmisión y recepción del repertorio; la catalogación, edición crítica y análisis de los repertorios musicales españoles y europeos; y la iconografía musical.

Recepción del documento: 08-04-2021. Aceptación del documento: 04-06-2021.

Bajo una lógica ecdótica y en aras de este propósito,¹ el primer paso ha sido la localización de todas las fuentes que transmiten la composición (*recensio*). El total de 15 manuscritos (tabla 1) ha sido organizado por zonas (según la distribución establecida por *Corpus Troporum*),² ya que creemos que este ordenamiento puede arrojar datos y dar buena cuenta de su difusión, su posible pertenencia de origen a una tradición u otra, intercambios, influencias, etc.

A continuación, hemos procedido a realizar la colación de lecturas y variantes (*collatio*). En ella, las transcripciones de referencia, realizadas en notación moderna, tienen como fin mostrar el repertorio contenido en la fuente-modelo tomada (Tsa 135, para la *versio I*, y Sa Cal, para la *versio II*) tal y como en ella aparece, conservando sus particularidades musicales y grafías textuales. Entendemos que, de este modo, puede resultar ser una herramienta productiva de consulta para académicos, pero también para aficionados; sin embargo, no es una edición ésta que tenga indicaciones dirigidas hacia una interpretación cantada, aunque esto no es óbice para que pueda interpretarse después de una pertinente adaptación musical.

En cuanto a su planteamiento editorial, las diversas dimensiones de la prosa han sido dispuestas para ser desarrolladas en secciones diferentes, de lo externo a lo interno. Son tres bloques, a efectos prácticos separados por línea horizontal y/o salto de página. En primer lugar, información referente a las fuentes y a la disposición particular de los elementos de *Gratulemur* en éstas; en segundo, la transcripción crítica, con su conveniente colación de variantes y lecturas de cada fuente; y, por último, la bibliografía relativa al ítem.

I.1. Primer bloque. Estructura externa y rúbricas de las fuentes

Debajo del *incipit* normalizado (tomado de Lütolf),³ ha sido presentada la organización externa de la prosa a partir, primeramente y como es lógico, de cómo aparece ésta en Tsa 135 (*versio I*) y en Sa Cal (*versio II*), es decir, en las fuentes-modelo. En base a ello, el número y orden de los pareados responde a la lectura de estos manuscritos, y las alternativas, dadas en este sentido por otros manuscritos implicados en la edición, siempre quedan supeditadas a ser comparadas con ellos.

¹ Una explicación extensa y exhaustiva de los criterios editoriales empleados aquí puede encontrarse en Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordianrium Missae* en los manuscritos españoles» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), vol. 2, 1-4, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>; y en Patricia Peláez Bilbao, «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020), vol. 2, 15-28.

² Ritva Jonsson *et al.*, *Corpus Troporum*, 12 vols. (Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1975-2014).

³ Max Lütolf, *Analecta Hymnica Medii Aevi: Register*, 2 vols. (Berna: Francke, 1978), n.º 11426; vol. 1, 413.

Versio I (a)

1a – 20b	Tsa 135 (f. 81v, Santiago): Sancti iacobi – Tol 35.10 (f. 136r, Santiago): De sancti iacobi Prosa – Pa 3126 (f. 43v, Santiago): Prosa de sancto Iacobo
1a – 15 16b-a 17 – 20b	Hu 4 (f. 150r, Santiago)
1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 20b	Pa 778 (f. 129v, Santiago): In natale sancti iacobi [versus <i>ante elem.</i>] – Bar 1238 (f. 294v, Santiago): In natale sancti iacobi
1a – 4 5a 6a 5b 6b 7 – 9b	Sel 22 (f. 5v, f. 1v, Santiago)
10b-a 11 – 19 20b-a	Pa 871 (f. 238r, Santiago): Prosa
1a – 20b [<i>sine mus.</i>]	Tse 95 (f. 283v, Santiago): In natale sancti iacobi prosa
1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 8b 9a	Pam (Santiago): De sancto iacobo prosa
10 – 20a [<i>sine mus.</i>]	Mst 73 (f. 47v, Santiago): In natale sancti iacobi
1a – (3b) [<i>mut.</i>]	
1a – 14a (14b) [<i>mut.</i>]	

Figura 1. Distribución de los pareados

En la parte superior izquierda, pues, ha sido dispuesto el número y orden de los pareados correspondientes a las versiones que transmiten Tsa 135 y Sa Cal (figura 1), donde las letras (a y b) hacen referencia al doble *cursus*, señalando cada hemistiquio del pareado. Esta mención de los hemistiquios a y b sólo ha sido empleada para indicar el inicio y final de la prosa, así como para cuando aparece un hemistiquio suelto o los hemistiquios invertidos, por lo que, en las secciones internas, ha sido señalado exclusivamente el número de pareado. Un ejemplo de esto se puede ver en el caso de Sel 22: 1a – 4 5a 6a 5b 6b 7 – 9 10b-a 11 – 19 20b-a. Ello significa que, con respecto al orden de la lectura de Tsa 135, comienza con los cuatro pareados de forma idéntica, que los hemistiquios «a» y «b» de los pareados quinto y sexto son agrupados de manera diferente, que del séptimo pareado al noveno y del undécimo al decimonoveno sigue la alineación tortosina, y que los pareados décimo y vigésimo invierten el orden de sus hemistiquios.

Las otras fuentes que tienen exactamente la misma estructura que la fuente-modelo han sido puestas a continuación de ésta, en el lado derecho de la página. Lo mismo es aplicable a aquellas fuentes que coinciden entre sí en cuanto a disposición, aunque no lo hagan con respecto a la de la fuente-modelo. Cuando existen variantes y comportamientos tales como diferencia en el número, orden y existencia (o no) de algunos pareados, ausencia de notación musical, si está mutilado el manuscrito (en ambos casos indicado entre corchetes y abreviado) o si sólo aparece en *incipit*, ha sido ordenada esta información, en cada caso de mayor a menor completud, debajo de los datos de la fuente-modelo, consignando dichas variantes según su particularidad.

En el caso de estar mutilado un pareado, un hemistiquio o un conjunto de ambos, ha quedado indicado al inicio, en medio o al final, según el lugar donde suceda la pérdida, como acabamos de decir, entre corchetes y abreviado [*mut.*]. En la circunstancia de que la mutilación no sea completa, es

decir, que se conserve parte del texto y/o de la música del elemento, se ha indicado entre paréntesis el pareado y hemistiquio en el que encontremos algo de su texto y/o música, quedando especificado así el lugar de la falta parcial. Por ejemplo: 1a – (3b) [*mut.*], quiere decir que Pam está muto, llegando su lectura hasta el pareado 3b y, en éste, además de manera trunca.

Para *Gratulemur* ha sido necesario establecer dos versiones. Ello se debe, entre otros factores, a la excesiva cantidad de variantes, tantas que resulta mayor el número de las variantes textuales y/o musicales que el de las coincidencias, lo que significa una recomposición y/o transformación radical. Ha de considerarse que, dentro de esta dinámica, la misma condición de hablar de «variantes» o de «lecturas», por muchas que éstas sean, implica por sí misma una relación de parentesco o pertenencia a una misma familia en lo que atañe a la difusión de la prosa. De este modo, como venimos diciendo, en la parte superior izquierda de este bloque, queda precisada la indicación organizativa entre *versio I* y *versio II*.

A este propósito, desde el punto de vista científico y en palabras provenientes de la ecdótica y la *stematica*, nuestra consideración de *versiones*, por tanto, vendría consignada por la pertenencia de éstas a un mismo árbol estemático en su transmisión (véase figura 7 de «Tras el rastro de tropos y prosas...»), aunque con antecedentes no inmediatos para cada una de sus lecturas o, lo que es lo mismo, a su sujeción en ramas distintas. Es decir, cada una de las versiones viene o puede en sí misma representar un subarquetipo particular. Otro bien distinto habría sido el caso en el que, aun pudiendo estar inspirada una *versio* en la otra (valga el caso de diversos *contrafacta* o el empleo de múltiples textos sugeridos por el molde, más o menos flexible, de una misma melodía), tuviera que ser considerada como una composición independiente, ya que el desarrollo de su transferencia corriese por cauces distintos —que pudieran ser incluso de índole estrictamente litúrgica, y no sólo textual-musical, es decir, concebidas para festividades completamente diferentes— casi desde su mismo nacimiento, sin que de manera efectiva se pudiera rastrear un antepasado común que pudiese determinar el rumbo de su transmisión a partir de un mismo *stemma*. En esta tesitura, serían en verdad árboles o *stemmata* distintos.⁴

⁴ A modo de síntesis por la abundante bibliografía a este respecto, en aras de la practicidad, remitimos a tres manuales más o menos recientes, pero llamados a ser clásicos sobre esta cuestión: Alberto Blecu, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983); James Grier, *La edición y crítica de música*, trad. por Andrea Giráldez (Madrid: Akal, 2008); y Philipp Roelli, ed., *Handbook of Stemmatology. History Methodology, Digital Approaches* (Berlín / Boston: De Gruyter, 2020).

Versio I (a)

1a – 20b

1a – 15 16b-a 17 – 20b

1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 20b

1a – 4 5a 6a 5b 6b 7 – 9b

10b-a 11 – 19 20b-a

1a – 20b [*sine mus.*]

1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 8b 9a

10 – 20a [*sine mus.*]1a – (3b) [*mut.*]1a – 14a (14b) [*mut.*]**Tsa 135** (f. 81v, Santiago): Sancti iacobi – **Tol 35.10** (f. 136r, Santiago): De sancti iacobi Prosa – **Pa 3126** (f. 43v, Santiago): Prosa de sancto Iacobo**Hu 4** (f. 150r, Santiago)**Pa 778** (f. 129v, Santiago): In natale sancti iacobi [*versus ante elem.*] – **Bar 1238** (f. 294v, Santiago): In natale sancti iacobi**Sel 22** (f. 5v, f. 1v, Santiago)**Pa 871** (f. 238r, Santiago): Prosa**Tse 95** (f. 283v, Santiago): In natale sancti iacobi prosa**Pam** (Santiago): De sancto iacobo prosa**Mst 73** (f. 47v, Santiago): In natale sancti iacobi

Figura 2. Información de las fuentes

El apartado de las fuentes y su información, por su parte, ha quedado ubicado en el margen derecho (figura 2). En él se indica la sigla y, ya entre paréntesis, el número de folio y la festividad a la que puede adscribirse, sea de manera explícita, por la rúbrica, sea implícitamente, por deducción litúrgica (así, Hu 4 y Sel 22). A continuación, tras el doble punto se recoge la rúbrica, si la hubiera, sin normalizar textualmente. Al lado de la fuente-modelo para cada *versio* (Tsa 135 y Sa Cal), como hemos dicho, han sido colocadas las fuentes que dan la prosa con una disposición idéntica y, aquellas cuya estructura es diferente, han sido situadas debajo (con un criterio de mayor a menor completud), a tenor de la consignación de sus variantes estructurales y organizativas establecidas en el margen izquierdo. En igualdad de condiciones en cuanto a completud, las fuentes han sido presentadas según un doble criterio geográfico y cronológico, de manera que aparezcan siempre alineadas desde la más antigua a la más moderna: primero, las fuentes peninsulares de lo que un día representó la antigua Marca Hispánica; luego, las que están fuera de ella; y, por último, las de procedencia transpirenaica, a razón de una secuencia espacial según su tradición, es decir, las del grupo meridional, la del suroeste y la del oeste (noroeste y zona de transición).

I.2. Segundo bloque. Transcripción crítica y colación de lecturas y variantes

Se trata de la *collatio* propiamente dicha. Realizada en notación moderna, la transcripción de cada uno de los elementos de las dos versiones es presentada con las variantes del resto de las fuentes concordantes, las cuales quedan organizadas en el mismo orden y lógica descritos en el apartado 1 (subapartado I.1.). En este sentido, aun siendo la prosa, por supuesto, una unidad indivisible de palabra y música, en virtud de facilitar la expresión ulterior de las variantes para cada elemento se disponen dos planos: texto normalizado y partitura de la fuente-modelo. Interrelacionados, ambos quedan coordinados y deben ser contemplados como el todo armónico que son.

I.2.1. *La transcripción*

I.2.1.1. El texto

Encima del pentagrama se coloca la versión regularizada del texto a efectos normativos, la cual ha sido tomada íntegramente (con salvedades, como excluir todo signo de puntuación o añadir en superíndice el texto latino de las glosas sobre las palabras griegas y hebreas, en la *versio II*) de *Analecta Hymnica Medii Aevi*, en tanto que edición paradigmática y más completa para los textos del corpus que conforma la totalidad del repertorio de prosas.⁵ Esta normalización —y no la lectura textual del modelo— sirve, pues, a nivel filológico, de parangón para las lecturas de las diversas fuentes (figura 3).

1a. Gratulemur
et laetemur
summa cum laetitia

f. 81v



Gra - tu - le - mur et le - te - mur sum - ma cum le - ti - ti - a

Hu 4	6 laetitia: leticia
Tol 35.10	4 <u>sum</u> ma: ah' - 6 laetitia: leticia
Pam	3 laet <u>em</u> ur: h.ca G - 6 laetitia: leticia
Mst 73	6 laetitia: leticia
Sal 72	1 Gratulemur: ahCGE - 2 laetemur: hcaG - 6 laetitia: leticia CGa

Figura 3. Texto normalizado

Precisamente como AH, al igual que hacen otras grandes ediciones filológicas de canción litúrgica (valga el ejemplo de *Corpus Troporum*), hemos optado por normalizar en todo caso el empleo de la /u/ interconsonante por /v/, conscientes de que este uso no comienza a darse de forma más o menos regular hasta gramáticas como la de Nebrija (1492) o la de La Ramée (1562). Esta particularidad ortográfica, pues, no es considerada como variante textual en los manuscritos. Tampoco hemos considerado como una variante, por su recurrencia en el mundo medieval, al hecho de que los diptongos normalizados /ae/ y /oe/ aparezcan como /e/ en las lecturas de los manuscritos. De esta manera, en el texto de las partituras y en el de las lecturas del aparato crítico, tanto la /u/ interconsonante como dichos diptongos los hemos resuelto como /u/ y como /e/, respectivamente, tal cual aparecen en Tsa 135, en Sa Cal y en el resto de manuscritos (a excepción de Ma 7381, de 1657).⁶

⁵ Guido Maria Drevés, Clemens Blume y Henry Marriott Bannister, eds., *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. (Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922) [en adelante AH].

⁶ Queremos agradecer a la Dra. Eva Castro Caridad, de la Universidade de Santiago de Compostela, su amable sugerencia de presentarlo así editorialmente.

1a. Gratulemur
et laetemur
summa cum laetitia

f. 81v



Hu 4	6 laetitia: leticia
Tol 35.10	4 <u>sum</u> ma: ah' – 6 laetitia: leticia
Pam	3 laetemur: h.ca G – 6 laetitia: leticia
Mst 73	6 laetitia: leticia
Sol 22	1 Gratulemur: ah' G E 2 laetemur: h.ca G 6 laetitia: leticia G G

Figura 4. Texto de la fuente-modelo

Junto al texto normalizado, es necesario establecer el texto de la fuente-modelo de cada *versio* (figura 4), aunque —como decimos— no con carácter normativo para la fijación del aparato crítico. Así, bajo la melodía, que sí será normativa, se separa silábicamente con guiones (respetando las leyes sintácticas del latín) y a cada sílaba se le asigna en el pentagrama la nota o notas correspondientes (sea neuma o melisma).

Cuando aparecen capitales en el manuscrito, hemos hecho uso de las mayúsculas para reflejarlas, bien para diferenciar inicios, frases o bien con alguna otra finalidad (sirva como ejemplo la jaculatoria «AMEN»), en la que, por su carácter especial y singular, aunque normalicemos con capitales cada una de las letras, los manuscritos dan diversas lecturas en este sentido; nosotros hemos atendido únicamente como variante a las que implican una separación de sección con respecto al hemistiquio final de la prosa). A tal efecto, los nombres propios o advocaciones personales de carácter teológico, tales como la relativa a Cristo,⁷ santos o lugares que aparezcan mencionados, no han sido consideradas variantes textuales en el caso de estar en minúscula, aunque lógicamente en la versión normalizada estén en mayúscula. Asimismo, algunas palabras que al estar normalizadas se escriben de forma antonomástica con mayúscula, como por ejemplo «Domine», «Deus», etc., no han sido tomadas como variante, máxime cuando el grueso de las fuentes las da en minúscula.⁸

I.2.1.2. La partitura

Utilizamos un pentagrama con la clave de sol octava baja, en el que la notación se representa por medio de notas sin plica, sin valores rítmicos. Cuando en el manuscrito hay un *punctum*, ha sido transcrito por una nota, y cuando hay un neuma formado por varias notas, bien sea un *pes*, *torculus*,

⁷ En este caso particular, y por la frecuencia consuetudinaria de la forma griega «Xpiste» (en todas sus formas), no se ha considerado una variante de la voz latina «Christe», aunque sí, por ejemplo, lo serían «Criste», «Xriste», etc.

⁸ Sobre los usos diversos de la capitalización en el mundo medieval y posterior, a modo de síntesis reciente, remitimos al trabajo doctoral de Carmen López Ramírez, «Usos y desusos de la letra capitular (Del código medieval a la marca corporativa)» (tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015).

climacus, *clivis*, *porrectus*, *scandicus*, etc., ha sido representado en la transcripción moderna por medio de una ligadura que agrupe las notas correspondientes en el contexto de la sílaba a la que van asignadas.

Los signos licuescentes del *pes* (*epiphonus*), *clivis* (*cephalicus*) y *climacus* (*ancus*) que son utilizados para facilitar la pronunciación del texto, los hemos recogido en la transcripción moderna —al igual que aparece en el manuscrito— mediante una nota de menor tamaño. En el aparato crítico de variantes han quedado indicados por medio de una coma alta (´) al lado de la nota correspondiente; por ejemplo, aG´, que sería un *cephalicus* con las notas la-sol.

Los que contienen el elemento conductivo del *quilisma* (nota dentada, cuyo objeto habitual es unir dos notas separadas por una distancia normalmente de tercera), han sido representados por medio de la *m*. Tanto sobre el pentagrama como a la hora de dar las variantes.

I.2.2. Aparato crítico de lecturas y variantes

Como hemos mencionado, debajo del pentagrama hemos recogido el resto de las fuentes con sus variantes textuales y/o melódicas (figura 5). Las variantes textuales se establecen respecto a la versión normalizada que da AH, coincidan o no coincidan con la lectura de la fuente-modelo. Las variantes musicales lo hacen precisamente sobre la lectura, según la *versio*, de Tsa 135 o de Sa Cal. Así, realizamos una numeración de las palabras sobre el texto normativo y, tras el doble punto, se escribe la lectura variante que puede ser textual, musical, o ambas a un tiempo. Palabra por palabra, las variantes sucesivas son separadas por guiones.

VERSIO I. TSA 135 (F. 81V)

1a. Gratulemur
et laetemur
summa cum laetitia



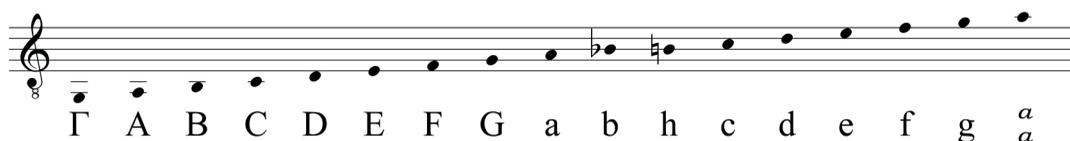
Hu 4	6 laetitia: leticia
Tol 35.10	4 <u>summa</u> : ah´ - 6 laetitia: leticia
Pam	3 <u>laetemur</u> : h.ca G - 6 laetitia: leticia
Mst 73	6 laetitia: leticia
Sel 22	1 <u>Gratulemur</u> : ahGG.F - 3 <u>laetemur</u> : hcaa.G - 6 <u>laetitia</u> : leticia GGa
Pa 778	1 <u>Gratulemur</u> : ah.GG F - 3 <u>laetemur</u> : hc.aa G - 6 laetitia: leticia
Bar 1238	1 <u>Gratulemur</u> : GRatulemur - 6 laetitia: leticia
Pa 871	6 laetitia: leticia
Pa 3126	3 <u>laetemur</u> : hcaaG´.G - 6 laetitia: leticia

Figura 5. Lecturas y variantes

Cuando la variante es sólo textual, procedemos de la siguiente manera. Por ejemplo, tomemos el hemistiquio 1b de la *versio I*, «*Laetabunda / et iucunda / gaudeat Hispania*», donde hay una variante textual en la palabra quinta, «*Hispania*» por «*ecclesia*», tal como es recogida por Pa 3126. La variante en la edición quedaría consignada de la siguiente manera:

Pa 3126 5 Hispania: ecclesia

En el caso de que la variante sea sólo musical, hacemos lo siguiente: se subraya(n) la(s) sílaba(s) correspondiente(s) (en el caso de que la variante abarque toda la palabra, se omite el subrayado) y se da la nueva lectura con el sistema alfabético establecido en el *Dialogus de Musica* y seguido por Guido d'Arezzo, es decir,



Si las variantes musicales las encontramos en sílabas salteadas —a saber, si en una palabra de tres sílabas encontramos variantes melódicas al principio y final—, se escribe la melodía entera de las tres sílabas. En cualquier caso, la separación de las notas correspondientes a cada sílaba queda indicada por puntos. Cuando hay varias ligaduras sobre una sílaba se emplea el símbolo | como separador, de manera que queden marcados los cortes neumáticos. Esto último sucede, por ejemplo, en la palabra «*trinitatis*» del pareado 3b para Pa 778, de la *versio I*, que tiene un corte sobre la sílaba «-ta-», pero al mismo tiempo cuenta con variantes melódicas en las sílabas «tri-ni-»; de manera que para separar las sílabas se utilizan aquí las barras y, para separar los neumas sobre la tercera sílaba, los puntos:

Pa 778 3 trinitatis: e|g|fg.ee

De forma similar a lo establecido para la partitura, conviene indicar aquí de nuevo que, en ciertas variantes neumáticas de tipo conductivo, utilizamos los signos especiales de la coma alta (´), para la licuescencia, y la *w*, para el *quilisma*. Por ejemplo, Tol 35.10, sobre la palabra cuarta de 1a (*versio I*), «*summa*», da una melodía diferente a la de Tsa 135, incluyendo un *epiphonus* sobre la sílaba «sum-» donde Tsa 135 tendría un *punctum*. Lo reflejamos de la siguiente manera:

Tol 35.10 4 summa: ah´

Las variantes que son textuales y musicales sobre una misma palabra, las indicamos mediante la combinación de los dos principios anteriores. Podría quedar ejemplificado de la siguiente manera: en el texto normalizado del pareado 4b (*versio I*), tenemos la palabra «*convertebats*», en tercera persona del

singular, y Tol 35.10 da la variante «*convertebant*», en tercera persona del plural, pero además se producen variantes melódicas en las tres últimas sílabas respecto a la lectura de Tsa 135. Así:

Tol 35.10 5 convertebat: convertebant ch'.hc.aG

I.2.2.1. Otras indicaciones

Las expresiones (abreviadas o no, siempre en cursiva) y los signos particulares que pueden aparecer con el mismo valor a lo largo de la edición, en cada uno de sus bloques, son:

- [] Se utilizan de manera aclaratoria en el bloque de disposición y rúbricas (donde se plantea la estructura externa de la prosa), cuando indicamos que la fuente en cuestión está mítica, o cuando no tiene música. También se emplea en el aparato crítico de variantes, cuando queremos señalar palabras, sílabas, incluso letras, que tienen diversas particularidades: que se leen con dificultad, que no se leen, que están borradas, que están mutiladas, que tienen correcciones en el propio manuscrito, etc. Por ejemplo, en Tse 95, el hemistiquio 5a (*versio I*) se une al hemistiquio 6b sin solución de continuidad y sin capitalización en el manuscrito; así: 8 interfuit: + [*elem. 6a*]
- + Cuando hay material añadido con respecto a la lectura normativa. Por ejemplo: 8 saecula: ha.G.F + cuncta alleluia a.G | F.a.ch'.aG
- ↑ ↓ En el caso de que alguna fuente dé la melodía a otra altura, de manera continuada o puntualmente en un pareado. El número ordinal que acompaña al sentido de la flecha se refiere al intervalo ascendente o descendente.

<i>add.</i> [addidit]	añadido
<i>ante</i>	delante de
<i>ca.</i> [circa]	cerca de
<i>corr.</i> [correxit]	corregido
<i>deest</i>	falta, laguna
<i>elem.</i> [elementum]	elemento (=hemistiquio)
<i>ex.</i> [exeunte]	saliendo (>finales de)
<i>glossa latina</i>	glosa latina
<i>in</i>	en

<i>in marg.</i> [in margine]	en el margen
<i>in.</i> [ineunte]	iniciando (>inicios de)
<i>med.</i> [mediato]	mediado
<i>mus.</i> [musica]	música
<i>mut.</i> [mutilus]	mútilo
<i>om.</i> [omisit]	omitido
<i>probatio pennae</i>	prueba de pluma
<i>s.n.</i> [sine neumis]	sin neumas
<i>sine</i>	sin
<i>supra lin.</i> [supra lineam]	encima de la línea
<i>text.</i> [textus]	texto
<i>vix legitur</i>	se lee con dificultad

I.3. Tercer bloque. Bibliografía específica

Para las citas bibliográficas hemos tenido en cuenta los catálogos de textos y melodías, bases de datos, así como estudios de referencia (con especial incidencia en las ediciones) en los que se hace una alusión concreta a *Gratulemur et laetemur*.

Tabla 1. Concordancias de *Gratulemur et laetemur*

Signatura	Abrev.	Folio	Nota	Siglo	Año	Procedencia	Área
Huesca Bibl. Cap. ms 4	Hu 4	150r	<i>add XII in</i>	XII in		San Juan de la Peña (después la catedral de Huesca)	España
Santiago de Compostela Bibl. Cap. <i>Codex Calixtinus</i>	Sa Cal	119v		XII in / med	ca.1138-40 1173	Santiago de Compostela / <Vézelay ?	España
		127r	<i>Incipit s.n.</i>				
		129v	<i>Incipit s.n.</i>				
		124r	<i>Incipit s.n.</i>				
		125v	<i>Incipit s.n.</i>				

Signatura	Abrev.	Folio	Nota	Siglo	Año	Procedencia	Área
Montserrat Bibl. de la Abadía ms 73	Mst 73	47v		xii		Toulouse ? / Narbonne ? / Castilla ?	España
Toledo Bibl. Cap. ms 35.10	Tol 35.10	136r		xii ex		Toledo, San Vicenta de la Sierra	España
Pamplona Arch. Cap. s.s.	Pam			xii ex / xiii in		Pamplona, Catedral	España
Tortosa Bibl. Cap. ms 135	Tsa 135	81v		xiii med	1228-1264	Tortosa, Catedral	España
Salamanca Bibl. Univ. ms 2631	Sal 2631	68r	s.n.	xiv in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		70r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71v	<i>Incipit</i> s.n.				
		73r	<i>Incipit</i> s.n.				
Roma Bibl. Apostolica Vaticana Arch. di San Pietro C. 128	Vat 128	100v	s.n.	xiv in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		104r	<i>Incipit</i> s.n.				
		105r	<i>Incipit</i> s.n.				
		106v	<i>Incipit</i> s.n.				
		108r	<i>Incipit</i> s.n.				
Madrid Bibl. Nac. ms 7381	Ma 7381	36r	s.n.	xvii med	1657	Estepa [«Calixtinus» copiado de un modelo en pergamino de Sevilla, transcrito por Fray Pedro de S. Cecilio, en Granada, en 1632]	España
		37r	<i>Incipit</i> s.n.				
		38r	<i>Incipit</i> s.n.				
		39v	<i>Incipit</i> s.n.				
		33v	<i>Incipit</i> s.n.				
Sélestat Bibl. Humaniste ms 22	Sel 22	5r, 1v		xi ex / xii / xiii		Conques, Ste. Foy	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 778	Pa 778	129v		xii		Narbonne, Catedral	Grupo meridional
Barcelona Bibl. de Catal. ms 1238	Bar 1238	289v		xiv in / med		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Toulouse Bibl. mun. ms 95	Tse 95	283v	s.n.	xv		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 871	Pa 871	138r	s.n.	xv		Bordeaux, Catedral	Suroeste
Paris Bibl. Nat. n. a. lat. 3126	Pa 3126	43v		xii med		Nevers, St. Cyr	Oeste (noroeste y zona de transición)

II. GRATULEMUR / ET LAETEMUR⁹*Versio I* (α)

- 1a – 20b **Tsa 135** (f. 81v, Santiago): Sancti iacobi – **Tol 35.10** (f. 136r, Santiago): De sancti iacobi Prosa – **Pa 3126** (f. 43v, Santiago): Prosa de sancto Iacobo
- 1a – 15 16b-a 17 – 20b **Hu 4** (f. 150r, Santiago)
- 1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 20b **Pa 778** (f. 129v, Santiago): In natale sancti iacobi [uersus *ante elem.*] – **Bar 1238** (f. 294v, Santiago): In natale sancti iacobi
- 1a – 4 5a 6a 5b 6b 7 – 9
10b-a 11 – 19 20b-a **Sel 22** (f. 5v, f. 1v, Santiago)
- 1a – 20b [*sine mus.*] **Pa 871** (f. 238r, Santiago): Prosa
- 1a – 5a 6a 5b 6b 7 – 8b 9a
10 – 20a [*sine mus.*] **Tse 95** (f. 283v, Santiago): In natale sancti iacobi prosa
- 1a – (3b) [*mut.*] **Pam** (Santiago): De sancto iacobo prosa
- 1a – 14a (14b) [*mut.*] **Mst 73** (f. 47v, Santiago): In natale sancti iacobi

Versio II (β)

- 1 – 12b **Sa Cal_a** (f. 119v, Natalicio de Santiago): Prosa sancti iacobi Latinis grecis et ebraicis uerbis a domno papa calixto abreuiata
- 1 – 12b [*sine mus.*] **Sal 2631_a** (f. 68r, Natalicio de Santiago): Prossa sancti iacobi Latinis grecis et ebraicis uerbis a domno papa calixto abreuiata – **Vat 128_a** (f. 100v, Natalicio de Santiago): Prosa sancti iacobi latinis grecis et ebraicis uerbis a domno papa calixto abreuiata – **Ma 7381_a** (f. 33v, Natalicio de Santiago): Prosa Sancti Iacobi Latinis, Grecis et Hebraicis Verbis a domno Papa Calixto abbreviata
- Incipit* [*sine mus.*] **Sa Cal_d** (f. 127r, Feria VII de la Octava de Santiago): Prosa [uide supra] – **Sa Cal_e** (f. 129v, Translación y vocación de Santiago): Prosa – **Sal 2361_d** (f. 71v, Feria VII de la Octava de Santiago): [Ut supra] – **Sal 2631_e** (f. 73r, Translación y vocación de Santiago): Prossa – **Val 128_d** (f. 106v, Feria VII de la Octava de Santiago): Prosa [Ut supra] – **Val 128_e** (f. 108r, Translación y vocación de

⁹ Gratulemur / et laetetur, AH 8, 146 (n.º 181), o Gratulemur et laetetur / summa, AH 17, 195 (n.º 6).

Santiago): Prosa – **Ma 7381_a** (f. 38r, Feria VII de la Octava de Santiago): [ut supra] – **Ma 7381_c** (f. 39v, Translación y vocación de Santiago): Prosa

Incipit (11a) [*sine mus.*]

Sa Cal_b (f. 124r, Feria III de la Octava de Santiago): Prosa [Require Retro] – **Sa Cal_c** (f. 125v, Feria V de la Octava de Santiago): Prosa – **Sal 2631_b** (f. 70r, Feria III de la Octava de Santiago): Prosa [Require retro] – **Sal 2361_c** (f. 71r, Feria V de la Octava de Santiago): Prosa – **Vat 128_b** (f. 104r, Feria III de la Octava de Santiago): Prosa [require retro] – **Vat 128_c** (f. 105r, Feria V de la Octava de Santiago): Prosa – **Ma 7381_b** (f. 36r, Feria III de la Octava de Santiago): Prosa [Require retro] – **Ma 7381_c** (f. 37r, Feria V de la Octava de Santiago): Prosa

VERSIO I (α). Tsa 135 (f. 81v)

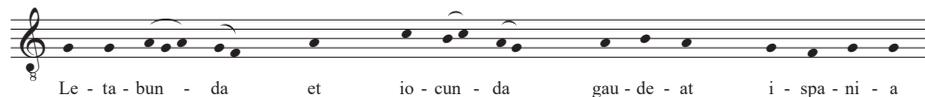
- 1a. Gratulemur
et laetemur
summa cum laetitia

f. 81v

Gra - tu - le - mur et le - te - mur sum - ma cum le - ti - ti - a

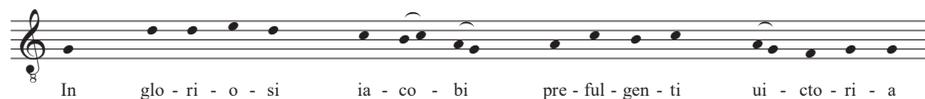
Hu 4	6 laetitia: leticia
Tol 35.10	4 <u>sum</u> ma: ah' – 6 laetitia: leticia
Pam	3 <u>laet</u> emur: h.ca G – 6 laetitia: leticia
Mst 73	6 laetitia: leticia
Sel 22	1 <u>Gratule</u> mur: ahGG.F – 3 <u>laet</u> emur: hcaa.G – 6 <u>laet</u> itia: <u>let</u> icia GGa
Pa 778	1 <u>Gratule</u> mur: ah.GG F – 3 <u>laet</u> emur: hc.aa G – 6 laetitia: leticia
Bar 1238	1 <u>Gratule</u> mur: GRatulemur – 6 laetitia: leticia
Pa 871	6 laetitia: leticia
Pa 3126	3 <u>laet</u> emur: hcaaG'.G – 6 laetitia: leticia

1b. Laetabunda
et iucunda
gaudeat Hispania



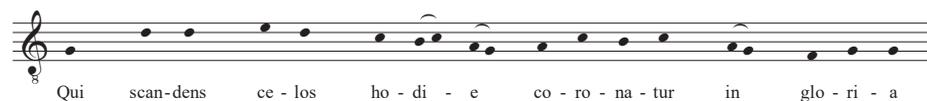
Hu 4	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> hch' – 5 Hispania: ispania
Tol 35.10	2 et: ah' – 4 <u>gaudeat</u> : ah' – 5 Hispania: yspania
Pam	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> h.ca G – 5 Hispania: yspania
Mst 73	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> – 5 Hispania: ispania
Sel 22	1 Laetabunda: ahGG.F – 3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> hcaa.G – 5 Hispania: ispania GGa
Pa 778	1 Laetabunda: ah.GG F – 3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> hc.aa G – 5 Hispania: ispania
Bar 1238	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> – 5 Hispania: yspania
Tse 95	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> – 5 Hispania: yspania
Pa 871	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> – 5 Hispania: Hyspania
Pa 3126	3 <u>iucunda</u> : <u>iocunda</u> hcaaG'.G – 5 Hispania: ecclesia

2a. In gloriosi Iacobi
praefulgenti victoria



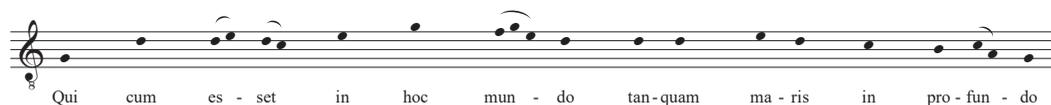
Tol 35.10	4 <u>praefulgenti</u> : ch'.hc'
Sel 22	1 In: Hinc – 3 Iacobi: hcaa.G – 4 <u>praefulgenti</u> : h.a.G – 5 victoria: aGG
Pa 778	1 In: Hinc

2b. Qui scandens coelos hodie
coronatur in gloria



Pam 2 scandens: scandit – 3 coelos: colos – 5 coronatur: *mus. mut.*
 Sel 22 4 hodie: hcaa.G – 6 in: aGa
 Bar 1238 5 coronatur: ch'
 Pa 3126 7 gloria: patria

3a. Qui dum esset in hoc mundo
tamquam maris in profundo
praedicans incredulis



Hu 4 2 dum: cum – 7 tamquam: tanquam
 Tol 35.10 2 dum: cum – 6 mundo: fg.e – 7 tamquam: tanquam – 10 profundo: hc.a
 Pam 1 Qui: aG – 2 dum: cum – 7 tamquam: tanquam
 Mst 73 2 dum: cum – 6 mundo: fg.ed – 7 tamquam: tanquam
 Sel 22 2 dum: cum – 3 esset: ded.c – 4 in: d – 5 hoc: f – 6 mundo: efd.c – 7 tamquam: c.c – 10
 profundo: Ga.aG [profundo *mus. om.*] – 12 incredulis: GGa
 Pa 778 2 dum: cum – 6 mundo: fg.ee – 7 tamquam: tanquam – 10 profundo: caa
 Bar 1238 2 dum: cum – 6 mundo: munda fge.ed' – 7 tamquam: tanquam – 8 maris: ed' – 9
profundo: ca.aG'
 Tse 95 2 dum: cum – 7 tamquam: tanquam
 Pa 871 1 Qui: Cui – 7 tamquam: tanquam – 12 incredulis: + [*elem. 3b*]
 Pa 3126 2 dum: cum – 6 mundo: fgeed' – 10 profundo: caaG'

3b. Fidem sanctae trinitatis
verus praeco veritatis
nuntiabat populis

Musical notation for the Latin text 'Fidem sanctae trinitatis verus praeco veritatis nuntiabat populis'. The notation is on a single staff in G-clef, 8/8 time. The lyrics are written below the notes. A fermata is placed over the final note of the first line. A second line of notation shows the final two words 'nuntiabat populis'.

f. 82r

Fi - dem san - cte tri - ni - ta - tis ue - lut pre - co ue - ri - ta - tis

nun - ti - a - bat po - pu - lis

Hu 4	3 trinitatis: e – 4 verus: uelut – 7 nuntiabat: nunciabat
Tol 35.10	3 trinitatis: e.g.fg.ed – 4 verus: uelud – 6 veritatis: hc.a
Pam	1 Fidem: aG <i>text. mut.</i> – 2 sanctae: <i>text. mut.</i> – 3 trinitatis: fge – 4 verus: uelut <i>text et mus.</i> <i>mut.</i> – 5/8 praeco ... populis: <i>mut.</i>
Mst 73	3 trinitatis: e.g.fg.ed – 4 verus: uelut
Sel 22	2 sanctae: ded.c – 3 trinitatis: f.efdd.c – 4 verus: uelut c.c – 6 veritatis: Ga.aG.F – 7 nuntiabat: nunciabat Ga
Pa 778	3 trinitatis: e g fg.ee – 4 verus: uelut – 5 praeco: precho – 6 veritatis: caa – 7 nuntiabat: nunciabat
Bar 1238	3 trinitatis: fge.ed' – 4 verus: uelut – 5 praeco: precor – 6 veritatis: ca.aG' – 7 nuntiabat: nunciabat
Tse 95	4 verus: uelut – 7 nuntiabat: nunciabat
Pa 871	1 Fidem: fidem – 7 nuntiabat: nunciabat
Pa 3126	3 trinitatis: fgeed' – 4 verus: uelut – 6 veritatis: caaG'

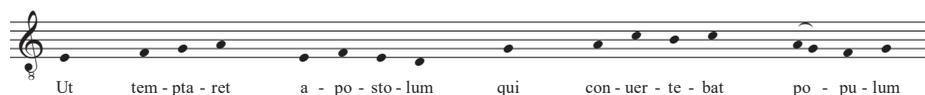
4a. Quidam magus Hermogenes
suum misit discipulum

Musical notation for the Latin text 'Quidam magus Hermogenes suum misit discipulum'. The notation is on a single staff in G-clef, 8/8 time. The lyrics are written below the notes. A fermata is placed over the final note of the first line.

Qui - dam ma - gus her - mo - ge - nes mi - sit su - um di - sci - pu - lum

Hu 4	3 Hermogenes: ermogenes
Tol 35.10	5 misit: hc – 6 discipulum: aG.F.G
Mst 73	3 Hermogenes: F.G.F.E
Sel 22	3 Hermogenes: ermogenes – 6 discipulum: aGa.F.G
Pa 778	3 Hermogenes: ermogenes D.E.DE.C – 5 misit: hc – 6 discipulum: aG.F.G
Bar 1238	1 Quidam: Quidem G.a

4b. Ut temptaret apostolum
qui convertebat populum



Tol 35.10 2 temptaret: temptarent – 5 convertebat: conuertebant ch'.hc.aG – 6 populum: F.G
 Mst 73 3 apostolorum: FG.FE – 6 populum: FG
 Sel 22 5 convertebat: aGa – 6 populum: F.G
 Pa 778 3 apostolorum: DE.DE.C – 5 convertebat: hc.aG – 6 populum: F.G
 Bar 1238 1 Ut: G – 2 temptaret: a

5a. Cum Iacobus Zebedaei
praedicaret verbum Dei
Philetus interfuit



Hu 4 5 verbum: gf' – 7 Philetus: filetus – 8 interfuit: chaGa
 Tol 35.10 4 praedicaret: predicare – 5 verbum: gf' – 8 interfuit: cha
 Mst 73 1 Cum: Dum – 7 Philetus: filetus
 Sel 22 2 Iacobus: ch – Zebedaei: zebezei de – 6 Dei: ec – 8 interfuit: d.hah.c.aG + [elem. 6a]
 Pa 778 5 verbum: gf' – 8 interfuit: dc'.hah.c.aG + [elem. 6a]
 Bar 1238 4 praedicaret: fg – 5 verbum: e.d – 8 interfuit: c.hca + [elem. 6a]
 Tse 95 8 interfuit: + [elem. 6a]
 Pa 871 8 interfuit: + [elem. 5b]
 Pa 3126 1 Cum: Dum – 4 praedicaret: c – 8 interfuit: ed'

5b. Falsa temptat asserere
et Iacobo resistere
sed tandem dissiluit

Fal - sa tem - ptat as - se - re - re et ia - co - bo re - si - ste - re

set tan - dem di - spli - cu - it

Hu 4	2 temptat: temptans <i>text. vix legitur</i> – 7 sed: set – 9 dissiluit: displicuit chaGa
Tol 35.10	1 Falsa: Ga' – 2 temptat: cch' – 5 Iacobo: iacobus – 8 tandem: cd' – 9 dissiluit: desipuit cha
Mst 73	8 tandem: tamen – 9 dissiluit: displicuit
Sel 22	1 Falsa: [F <i>mus. corr.</i>] – 2 temptat: ch' – 3 asserere: de – 6 resistere: ec – 8 tandem: tamen – 9 dissiluit: desiluit d.hah.c.aG + [<i>elem. 6b</i>]
Pa 778	2 temptat: ch' – 6 resistere: resistere – 7 sed: set – 9 dissiluit: d.hah.c.aG + [<i>elem. 6b</i>]
Bar 1238	2 temptat: hc – 3 asserere: adserere – 5 Iacobo: fg – 6 resistere: e.d – 8 tandem: tamen – 9 dissiluit: c.hca + [<i>elem. 6b</i>]
Tse 95	8 tandem: tamen – 9 dissiluit: + [<i>elem. 6b</i>]
Pa 871	1 Falsa: falsa – 9 dissiluit: displicuit
Pa 3126	4 et: c – 9 dissiluit: displicuit c.aG.F ⁽¹⁰⁾

6a. Et nimirum
Dei virum
fallere non potuit

Et ni - mi - rum de - i ui - rum fal - le - re non po - tu - it

¹⁰ El manuscrito da esta cadencia, pero en el paso del f. 44r al f. 44v, el custos remite a que la nota debería ser e, y no c. Nótese que, empezando a cadenciar sobre c, cambia incluso la fórmula de la cadencia con respecto al hemistiquio 5a. De no ser intencionado, dicho «error» nos lleva, en cualquier caso, a considerar interesantes posibilidades sobre el empleo de las células cadenciales «automatizadas» o «aprendidas», dependiendo del grado sobre el que se aborden, máxime cuando en este elemento se da la agrupación distinta (con los hemistiquios 6a-b y que sí hacen esa cadencia), típica de los manuscritos del grupo meridional.

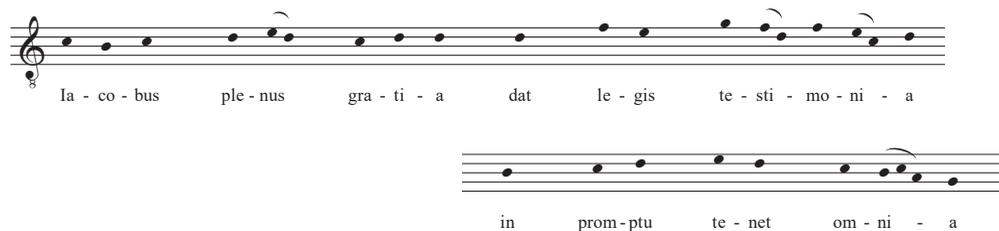
Hu 4	6 non: ch'
Tol 35.10	1 Et: dc' – 2 <u>nimirum</u> : hch'.aG – 4 virum: uiuum – 6 non: ch'
Mst 73	2 <u>nimirum</u> : hc.aG – 7 potuit: FG
Sel 22	1 Et: et d – 2 <u>nimirum</u> : hah.c.aG – 4 virum: de – 7 potuit: aGa
Pa 778	1 Et: et dc' – 2 <u>nimirum</u> : hah.c.aG – 6 non: ch' – 7 potuit: FG
Bar 1238	1 Et: <i>text. om.</i> – 2 <u>nimirum</u> : ha – 7 potuit: G.G
Tse 95	1 Et: et
Pa 3126	7 potuit: poterat

6b. Rationes
et sermones
cuius non sustinuit



Hu 4	1 Rationes: Raciones
Tol 35.10	1 <u>Rationes</u> : <u>Raciones</u> hc.aG
Mst 73	1 <u>Rationes</u> : hc.aG – 6 sustinuit: FG
Sel 22	1 Rationes: c.aha.c.aG – 3 sermones: de – 4 cuius: eius [<i>cuius text. corr.</i>] – 6 sustinuit: aGa
Pa 778	1 <u>Rationes</u> : <u>rationes</u> hah.c.aG – 6 sustinuit: FG
Bar 1238	1 Rationes: rationes ha
Tse 95	1 Rationes: rationes
Pa 3126	3 <u>sermones</u> : ecch'

7a. Iacobus plenus gratia
dat legis testimonia
in promptu tenet omnia



Hu 4	2 <u>plenus</u> : e – 3 <u>gratia</u> : gracia – 6 <u>testimonia</u> : ef – 8 <u>promptu</u> : promptu
Tol 35.10	3 <u>gratia</u> : gracia – 6 <u>testimonia</u> : fed.f.edc – 10 <u>omnia</u> : hc.aG
Mst 73	8 <u>promptu</u> : promptu – 10 <u>omnia</u> : hc.aG
Sel 22	2 <u>plenus</u> : ed ² – 6 <u>testimonia</u> : c – 10 <u>omnia</u> : haha
Pa 778	1 Iacobus: d.c.d – 2 <u>plenus</u> : e.fe – 3 <u>gratia</u> : gracia – 6 <u>testimonia</u> : ed – 10 <u>omnia</u> : hc.aG
Bar 1238	8 <u>promptu</u> : proptu
Pa 3126	3 <u>gratia</u> : gracia – 6 <u>testimonia</u> : ed – 8 <u>promptu</u> : promptu – 10 <u>omnia</u> : hcaaG ²

7b. Philetus stupens talia
de Christo mirabilia
revertitur ad propria

f. 82v

Phi - le - tus stu - pens ta - li - a de xpi - sto mi - ra - bi - li - a
re - uer - ti - tur ad pro - pri - a

Hu 4	1 Philetus: Filetus – 2 <u>stupens</u> : e – 6 <u>mirabilia</u> : ef
Tol 35.10	6 <u>mirabilia</u> : fed.f.edc – 9 <u>propria</u> : hc.aG
Mst 73	1 Philetus: Filetus
Sel 22	2 <u>stupens</u> : ed ² – 6 <u>mirabilia</u> : fe.f.c – 9 <u>propria</u> : haha
Pa 778	1 Philetus: d.c.d – 2 <u>stupens</u> : e.fe – 6 <u>mirabilia</u> : ed – 9 <u>propria</u> : hc.aG
Pa 3126	1 Philetus: Filetus – 6 <u>mirabilia</u> : ed – 9 <u>propria</u> : hcaaG ²

8a. Cum esset in hospitio
a magistro fit quaestio
quae sit Iacobi ratio

Cum es - set in o - spi - ti - o a ma - gi - stro fit que - sti - o
que sit ia - co - bi ra - ti - o

Hu 4	4 hospitio: ospicio – 11 Iacobi: a – 12 ratio: racio
Tol 35.10	4 hospitio: hospicio
Mst 73	4 hospitio: ospicio
Sel 22	4 hospitio: ospicio aGa – 8 quaestio: [requestio <i>text. corr.</i>] – 11 Iacobi: [<i>mus. om.</i>]
Pa 778	4 hospitio: ospicio – 7 fit: D – 8 quaestio: quescio E.D.C – 9 quae: C – 11 Iacobi: a – 12 ratio: racio
Bar 1238	4 hospitio: hospicio
Tse 95	4 hospitio: hospicio – 12 ratio: + [<i>elem. 8b</i>]
Pa 871	4 hospitio: hospicio
Pa 3126	1 Cum: Dum – 4 hospitio: hospicio – 11 Iacobi: a – 12 ratio: FE.F

8b. Data fuit responsio
 quae esset praedicatio
 vel sub qui testimonio

Hu 4	9 qui: quo – 10 testimonio: a
Tol 35.10	1 Data: Fata – 6 praedicatio: predicatio – 7 vel: ne – 9 qui: quo
Mst 73	3 responsio: reponsio – 9 qui: quo
Sel 22	3 <u>responsio</u> : ¹¹ aGa – 7 vel: ut – 9 qui: quo – 10 testimonio: a
Pa 778	4 quae: ut – 6 praedicatio: predicatio D.E.D.C – 7 vel: C – 9 qui: quo – 10 testimonio: a
Bar 1238	3 responsio: respontio – 9 qui: quo – 10 testimonio: Ga'
Tse 95	1 Data: data – 9 qui: quo
Pa 871	9 qui: quo
Pa 3126	9 qui: quo – 10 testimonio: a.FE.F

¹¹ Una segunda mano en la *mus.*

9a. Messiae incarnatio
et sub Pilato passio
sunt apostoli ratio

Mes - si - e in - car - na - ti - o et sub pi - la - to pas - si - o

sunt e - ius pre - di - ca - ti - o

- Hu 4 1 Messiae: c.c.c – 2 incarnatio: h.a – 6 passio: GF – 8 apostoli: eius oris ch.c.aG – 9 ratio: ratio ah.aG
- Tol 35.10 1 Messiae: c – 2 incarnatio: h.a – 7 sunt: est G – 8/9 apostoli ratio: eius predicatio a.a/c. ch.aG.ah.a
- Mst 73 1 Messiae: c.c.c – 2 incarnatio: h.a – 6 passio: GFFE – 8 apostoli: eius oris ch.aG – 9 ratio: ah.aG
- Sel 22 2 incarnatio: dc'.a.h.c – 3 et: d – 8 passio: oris eius ch.aG – 9 ratio: ah.a
- Pa 778 1 Messiae: c – 2 incarnatio: incarnatio h.a – 8 apostoli: eius horis ch.aG – 9 ratio: ratio ah.aG
- Bar 1238 1 Messiae: e – 2 incarnatio: h.a.c.c – 8 apostoli: eius oris ch.aG – 9 ratio: ah.aG
- Tse 95 8/9 apostoli ratio: eius predicatio
- Pa 871 5 Pilato: pylato
- Pa 3126 1 Messiae: c.c.c – 2 incarnatio: h.a.h.c – 3 et: d – 8/9 apostoli ratio: eius predicatio ch.c. aG.ah.a

9b. Et Christi resurrectio
mirabilis ascensio
sunt eius praedicatio

Est xpi - sti re - sur - re - cti - o mi - ra - bi - lis a - scen - si - o

sunt e - ius o - ris ra - ti - o

Hu 4	1 Et: c – 2 Christi: c.c – 3 <u>resurrectio</u> : h.a – 5 ascensio: GF – 8 <u>praedicatio</u> : chc.aG.ah.aG
Tol 35.10	2 Christi: c – 3 <u>resurrectio</u> : h.a – 5 ascensio: GF – 6 sunt: G – 7 <u>eius: awc</u> – 8 <u>praedicatio</u> : <u>oris ratio</u> ch.aG.hc.aG
Mst 73	1 Et: c – 2 Christi: c.c – 3 <u>resurrectio</u> : h.a – 8 <u>praedicatio</u> : ch.aG.ah.aG
Sel 22	3 <u>resurrectio</u> : <u>resurreccio</u> dc.a.h.c – 4 <u>mirabilis</u> : d – 8 <u>praedicatio</u> : ch
Pa 778	1 Et: Ut – 2 Christi: c – 3 <u>resurrectio</u> : <u>resurreccio</u> h.a – 8 <u>praedicatio</u> : ch.aG.ah.aG
Bar 1238	2 Christi: c – 3 <u>resurrectio</u> : h.a – 5 ascensio: assensio – 8 <u>praedicatio</u> : ch.aG.ah.aG
Tse 95	<i>om.</i>
Pa 3126	1 Et: c – 2 Christi: c.c – 3 <u>resurrectio</u> : h.a.h.c – 4 <u>mirabilis</u> : d – 8 <u>praedicatio</u> : <u>oris ratio</u> chc.aG.ah.a

10a. Dei dicit magnalia
prophetarum praeconia
ducit in testimonia

De - i di - cit ma - gna - li - a pro - phe - ta - rum pre - co - ni - a

du - cit in te - sti - mo - ni - a

Hu 4	3 <u>magnalia</u> : a
Tol 35.10	4 <u>prophetarum</u> : f.e.g – 5 <u>praeconia</u> : fed.f.edc – 8 <u>testimonia</u> : c.aG.FG.G
Mst 73	3 <u>magnalia</u> : a – 8 <u>testimonia</u> : G.G
Sel 22	dicit: d.de' – 3 <u>magnalia</u> : a.h.c – 4 <u>prophetarum</u> : d.dcc – 5 <u>praeconia</u> : h.c – 6 <u>ducit</u> : h – 7 in: c
Pa 778	3 <u>magnalia</u> : a – 5 <u>praeconia</u> : prechonia – 7 in: hc – 8 <u>testimonia</u> : G.G
Bar 1238	3 <u>magnalia</u> : a – 5 <u>praeconia</u> : c
Pa 3126	3 <u>magnalia</u> : a – 5 <u>praeconia</u> : oracula

10b. Et David vaticinia
sunt illi concordantia
memoriter scit omnia

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: E4, D4, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below the staff, the lyrics are: Et da - uid ua - ti - ci - ni - a sunt il - li con - cor - dan - ti - a. The second staff is a bass clef with a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Below the staff, the lyrics are: me - mo - ri - ter scit om - ni - a.

- Hu 4 2 David: c – 3 vaticinia: h.a – 6 concordantia: concordancia
Tol 35.10 2 David: c – 3 vaticinia: h.a – 5 illi: fe'.e – 6 concordantia: gf'.fed.f.edc – 7 memoriter:
c – 8 scit: sit aG – 9 omnia: FG'.G.G
Mst 73 2 David: c – 3 vaticinia: h.a – 9 omnia: G.G
Sel 22 3 vaticinia: dc.a.h.c – 5 illi: d – 6 concordantia: dc.a.h.c [concordia text. corr. supra lin.] – 7
memoriter: h.c
Pa 778 2 David: c – 3 vaticinia: h.a – 6 concordantia: concordancia – 7 memoriter: hc – 9 omnia:
G.G
Bar 1238 2 David: c – 3 vaticinia: h.a.c.c – 8 scit: sit
Tse 95 6 concordantia: concordancia
Pa 3126 2 David: c – 3 vaticinia: h.a – 6 concordantia: concordancia

11a. Ut dicunt amici mei
apostolus ille Dei
vere mortuos suscitatur

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody starts with a fermata over the first note (E4) and then consists of quarter notes: E4, D4, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below the staff, the lyrics are: Et di - cunt a - mi - ci me - i a - po - sto - lus il - le de - i. The second staff is a bass clef with a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Below the staff, the lyrics are: ue - re mor - tu - os su - sci - tat.

- Hu 4 3 amici: ef – 5 apostolus: fg – 6 ille: ef
Tol 35.10 1 Ut: Et G – 2 dicunt: h.a – 3 amici: c.haG.ah – 4 mei: dei GF.G – 5 apostolus: G.h.a.c
– 6 ille: aG.ah – 7 Dei: GF.G – 10 suscitat: hc.aG
Sel 22 (4^a↓) 3 amici: ed – 6 ille: ed – 10 suscitat: hc.a
Pa 778 1 Ut: Et – 3 amici: ed – 4 mei: edc – 6 ille: ed – 10 suscitat: hc.aG
Bar 1238 (4^a↓)

Tse 95 1 Ut: Et
 Pa 871 5 apostolus: apostolis
 Pa 3126 (4^a↓) 3 amici: ed – 6 ille: ed' – 8 vere: a.h – 9 mortuos: c.d.c – 10 suscitat: h.ahG

11b. Saepe cum sibi libuit
 claudis gressum restituit
 caecis visum suppeditat

Se - pe cum si - bi li - bu - it clau - dis gres - sus re - sti - tu - it
 ce - cis ui - sus sub - pe - di - tat

Hu 4 4 libuit: ef – 5 claudis: gressum d – 6 gressum: claudis fg – 7 restituit: ef – 8 visum: uisus – 9 suppeditat: sunpeditat
 Tol 35.10 1 Sepe: G.h – 2 cum: a – 3 sibi: c.aG – 4 libuit: ah.GF.G – 5 claudis: Ga'.h – 6 gressum: a.c – 7 restituit: aG.ah.GF.G – 8 caecis: cetis – 10 suppeditat: hc.aG
 Mst 73 5 claudis: d
 Sel 22 (4^a↓) 3 sibi: ed – 5 claudis: clausis d [clasis *text. corr. supra lin.*] – 7 restituit: ed – 10 suppeditat: subpeditat hc.a
 Pa 778 3 sibi: ed – 4 libuit: edc – 5 claudis: d – 7 restituit: ed – 10 suppeditat: subpeditat hc.aG
 Bar 1238 (4^a↓) 5 claudis: c – 7 restituit: fd.ec.c – 8 caecis: cesis
 Tse 95 3 sibi: illi
 Pa 871 10 suppeditat: subpeditat
 Pa 3126 (4^a↓) 3 sibi: ed – 5 claudis: d – 6 gressum: gressus – 7 restituit: ed – 8 caecis: a.h – 9 visum: uisus c.d – 10 suppeditat: subpeditat c.h.ahG

12a. Tu Philete qui sic credis
 deos et idola laedis
 nunc te solvat apostolus

Tu phi - le - te qui sic cre - dis de - os et i - do - la le - dis
 nunc te sol - uat a - po - sto - lus

- Hu 4 (4^a↑) 2 Philete: ha – 12 solvat: a – 13 apostolus: aG
 Tol 35.10 2 Philete: h – 4 sic: h – 5 credis: c – 6 deos: deo e.d – 8 idola: ydolas – 11/12 te solvat: resoluat a.hc – 13 apostolus: ha
 Mst 73 (4^a↑) 2 Philete: filete a – 6 deos: e.d – 10 nunc: h – 12 solvat: a – 13 apostolus: aG
 Sel 22 1 Tu: G – 2 Philete: a – 4 sic: si – 6 deos: e.e – 8 idola: e – 9 laedis: c – 10 nunc: h – 12 solvat: a – 13 apostolus: h.a.G
 Pa 778 (4^a↑) 2 Philete: h – 3 qui: quid – 6 deos: e.d – 8 idola: idolas – 12 solvat: a – 13 apostolus: h.aha.Ga
 Bar 1238 2 Philete: a – 7 et: ed' – 8 idola: ydola – 13 apostolus: aG
 Tse 95 8 idola: ydola
 Pa 871 8 idola: ydola
 Pa 3126 (2^a↓) 2 Philete: a – 6 deos: e.d – 10 nunc: h – 12 solvat: a – 13 apostolus: aG

12b. Iacobus per vicarium
 suum misit sudarium
 solutus est discipulus

Ia - co - bus per ui - ca - ri - um su - um mit - tit su - da - ri - um

so - lu - tus est di - sci - pu - lus

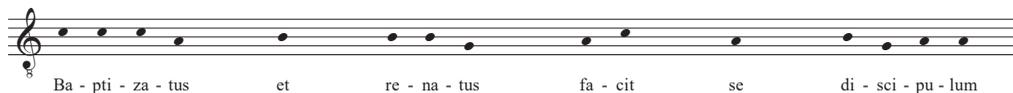
- Hu 4 (4^a↑) 2 per: a – 9 discipulus: aG
 Tol 35.10 3 vicarium: h.c – 4 suum: e.d – 5 misit: mitit – 6 sudarium: ha – 8 est: hc – 9 discipulos: ha
 Mst 73 (4^a↑) 2 per: a – 4 suum: e.d – 5 misit: mittit – 9 discipulus: aG
 Sel 22 1 Iacobus: G – 2 per: a – 3 vicarium: uicarium – 4 suum: e.e – 6 sudarium: e.c – 7 solutus: h – 9 discipulus: h.a.G
 Pa 778 (4^a↑) 4 suum: e.d – 5 misit: mittit – 9 discipulus: h.aha.Ga
 Bar 1238 2 per: a – 9 discipulus: discipulos a
 Pa 3126 (2^a↓) 2 per: a – 4 suum: e.d – 5 misit: mittit – 7 solutus: h – 9 discipulus: aG

13a. Tunc Philetus
vadit laetus
ad beatum Iacobum



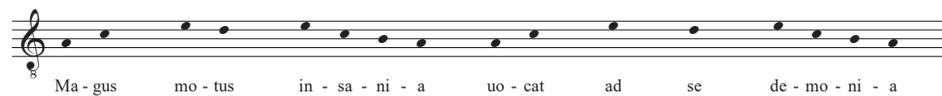
Hu 4 (4^a↑)
Tol 35.10 2 Philetus: phyletus – 5 ad: h – 6 beatum: h.a
Mst 73 (4^a↑) 2 Philetus: filetus
Sel 22 6 beatum: h.a
Pa 778 (4^a↑) 6 beatum: h.ah
Bar 1238 6 beatum: h – 7 Iacobum: a.G
Pa 3126 (2^a↓)

13b. Baptizatus
et renatus
facit se discipulum



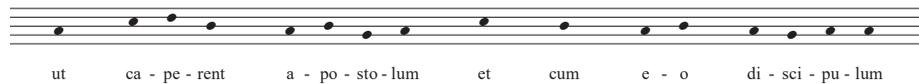
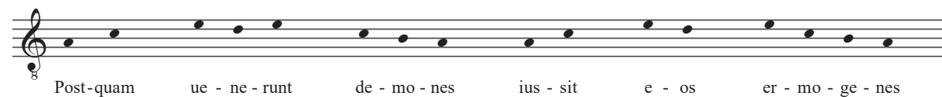
Hu 4 (4^a↑)
Tol 35.10 4 facit: h – 5 se: h – 6 discipulum: a
Mst 73 (4^a↑) 1 Baptizatus: Babtizatus
Sel 22 1 Baptizatus: Babtizatus – 5 se: h – 6 discipulum: a
Pa 778 (4^a↑) 5 se: h – 6 discipulum: ah
Pa 3126 (2^a↓)

14a. Magus motus insania
vocat ad se daemonia
per quorum magisteria
sua regebat studia



- Hu 4 (4^a↑) 5 ad: ed'
 Tol 35.10 3 insania: ed' – 5 ad: ed' – 11 sua: h
 Mst 73 (4^a↑) 12 regebat: a
 Pa 778 (4^a↑)
 Bar 1238 8 per: G – 9 quorum: h
 Pa 3126 (2^a↓)

14b. Postquam venerunt daemones
 iussit eos Hermogenes
 ut caperent apostolum
 et cum eo discipulum



- Hu 4 (4^a↑) 6 Hermogenes: ermogenes – 8 caperent: c – 9 apostolum: h.a.h.G – 10 et: a – 11 cum:
 c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h
 Tol 35.10 1 Postquam: ac' – 6 Hermogenes: ed' – 8 caperent: c – 9 apostolum: h.a.h.G – 10 et:
 h – 11 cum: c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h
 Mst 73 (4^a↑) 6/13 Hermogenes ... discipulum: *mut.*
 Sel 22 6 Hermogenes: ermogenes – 8 caperent: c – 9 apostolum: h.a.h.G – 10 et: a – 11 cum:
 c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h

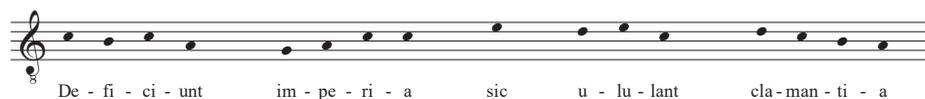
- Pa 778 (4^a↑) 6 Hermogenes: ermogenes – 8 caperent: c – 9 apostolum: h.a.h.G – 10 et: a – 11 cum: c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h
 Bar 1238 7 ut: G – 8 capere:nt: h.d.c – 9 apostolum: h.a.h.G – 10 et: a – 11 cum: c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h
 Tse 95 6 Hermogenes: ermogenes
 Pa 3126 (2^a↓) 8 caperent: c – 9 apostolorum: h.a.h.G – 10 et: a – 11 cum: c – 12 eo: h.a – 13 discipulum: h

15a. Quo cum irent daemonia
iam sensere incendia



- Hu 4 (4^a↑)
 Tol 35.10 4 demonia: h – 7 incendia: dc'
 Sel 22 6 sensere: e – 7 incendia: + [*elem. 15b*]
 Pa 778 (4^a↑)
 Bar 1238 6 sensere: sencere
 Pa 3126 (2^a↓)

15b. Deficiunt imperia
sic ululant clamantia



- Hu 4 (4^a↑)
 Tol 35.10 1 Deficiunt: eficiunt – 2 imperia: h
 Sel 22 1 Deficiunt: defitunt – 4 ululant: e – 5 clamantia: demencia
 Pa 778 (4^a↑) 1 Deficiunt: Defficiunt – 5 clamantia: demencia
 Bar 1238 4 ululant: ultulant c [*text. corr. ultulans*]
 Tse 95 5 clamantia: clamancia
 Pa 871 5 clamantia: clamancia
 Pa 3126 (2^a↓)

16a. Serve Dei miserere
 profitemur nos ardere
 ante tempus incendiū

Musical notation for the first part of the piece, showing a treble clef and a single melodic line with lyrics: Ser - ue de - i mi - se - re - re con - fi - te - mur nos ar - de - re

Musical notation for the second part of the piece, showing a treble clef and a single melodic line with lyrics: an - te tem - pus in - cen - di - i

Hu 4	2 Dei: ed – 4 profitemur: confitemur – 7 ante: .g – 8 tempus: g'.f – 9 incendiū: g.f.e.d
Tol 35.10	1 <u>Serve</u> : dc' – 2 Dei: e – 3 <u>miserere</u> : e.f.d – 4 profitemur: d.d.f.e – 6 ardere: e.f.d – 8 tempus: dc' – 9 incendiū: ch'
Se 22	1 <u>Serve</u> : c – 7 ante: d.d
Pa 778	2 Dei: e – 4 <u>profitemur</u> : <u>confitemur</u> e
Bar 1238	5 nos: gf' – 8 tempus: dc'
Tse 95	4 profitemur: confitemur
Pa 871	9 incendiū: + [elem. 16b]
Pa 3126	1 <u>Serve</u> : c

16b. Apostole sancte Dei
 pie fli Zebedaei
 nunc egemus auxiliū

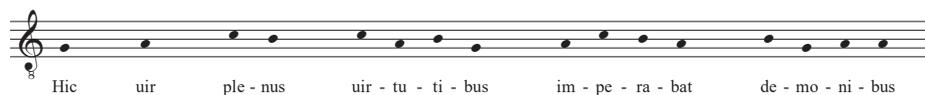
Musical notation for the first part of the piece, showing a treble clef and a single melodic line with lyrics: A - po - sto - le san - cte de - i pi - e fi - li ze - be - de - i

Musical notation for the second part of the piece, showing a treble clef and a single melodic line with lyrics: nunc e - ge - mus au - xi - li - i

Hu 4	1 <u>Apostole</u> : ed – 2 <u>sancte</u> : gf' – 7 nunc: – 8 egemus: g. .f – 9 auxiliū: g.f.e.d
Tol 35.10	1 <u>Apostole</u> : e – 2 <u>sancte</u> : gf'.e – 3 <u>Dei</u> : f – 5 <u>fili</u> : <u>fili</u> e – 6 <u>Zebedaei</u> : e.f
Sel 22	1 <u>Apostole</u> : Δpte xpisti c – 6 Zebedaei: zebezei – 7 nunc: d – 8 egemus: d
Pa 778	1 <u>Apostole</u> : e – 5 <u>fili</u> : e
Bar 1238	5 <u>fili</u> : <u>fili</u> – 8 egemus: egenus

Tse 95 8 ege^mus: egeⁿus
 Pa 871 1 A^postole: a^postole^m
 Pa 3126 1 A^postole: c

17a. Sed vir plenus virtutibus
 imperabat daemonibus



Hu 4 (4^a↑) 1 Sed: Tunc
 Tol 35.10 (2^a↓) 4 virtutibus: ch'.a.h.a – 5 imperabat: h
 Sel 22 1 Sed: Tunc – 6 daemonibus: + [*elem. 17b*]
 Pa 778 (2^a↓) 1 Sed: Hic – 3 virtutibus: ch'
 Bar 1238 1 Sed: Hic
 Tse 95 1 Sed: Sic
 Pa 871 6 dae^monibus: + [*elem. 17b*]
 Pa 3126 (4^a↑)

17b. Faciebat miracula
 sed quis narraret singula



Hu 4 (4^a↑) 3/4 sed quis: siquis – 5 narraret: narrabit
 Tol 35.10 (2^a↓) 2 miracula: a – 3 sed: h – 4 quis: quid – 5 narraret: narrabat – 6 singula: Ga'
 Sel 22 1 Faciebat: faciebat – 5 narraret: narrabit
 Pa 778 (2^a↓) 3 sed: set
 Bar 1238 4 narraret: narrabit a.h
 Tse 95 4 narraret: narrabat
 Pa 871 1 Faciebat: faciebat
 Pa 3126 (4^a↑) 3/4 sed quis: siquis – 5 narraret: narrabat

18a. Huic est ostensa visio
Christi transfiguratio
beato Petro socio
Iohanne fratre tertio

f. 84r

Hu - ic est o - sten - sa ui - si - o xpi - sti trans - fi - gu - ra - ti - o

be - a - to pe - tro so - ci - o io - han - ne fra - tre ter - ti - o

- Hu 4 9 socio: ef – 10 Iohanne: g.f.e – 11 fratre: f.d – 12 tertio: tercio ch².dh.c
Tol 35.10 2 est: *om.* – 8 Petro: fed – 9 socio: sotio edc – 10 Iohanne: iohannes – 11 fratre: aG – 12 tertio: tercio FG².G
Sel 22 2 est: *om.* – 3 ostensa: d.dch².a – 4 visio: h.c – 5 Christi:¹² cristi – 6 transfiguratio: d.dch².a.h.c – 8 Petro: ed – 9 socio: sotio – 10 Iohanne: iohannis hc – 11 fratre: a.Ga – 12 tertio: tercio F.G
Pa 778 6 transfiguratio: transfiguracio – 8 Petro: ed – 10 Iohanne: hc [*text. corr.* iohanni] – 11 fratre: a.G – 12 tertio: tercio F.G
Bar 1238 12 tertio: tercio
Tse 95 12 tertio: tercio
Pa 871 12 tertio: tercio
Pa 3126 (4^a†) 5 Christi: e – 8 Petro: ed – 12 tertio: tercio

18b. Cum duobus discipulis
segretatis apostolis
Deum conspexit oculis
transformatum in saeculis

Cum du - o - bus di - sci - pu - lis se - gre - ga - tus a po - pu - lis

de - um con - spe - xit o - cu - lis trans - for - ma - tum in se - cu - lis

¹² Una tercera mano en el *text.* y la *mus.*

Hu 4	4 <u>segregatis</u> : <u>segregatus</u> – 5 <u>apostolis</u> : a <u>populis</u> – 6 <u>Deum</u> : <u>dominum</u> d.f.e – 7 <u>conspexit</u> : g.f.d – 8 <u>oculis</u> : e.f – 9 <u>transformatum</u> : g.f.e.f – 10 in: d – 11 <u>saeculis</u> : c.dh.c
Tol 35.10	4 <u>segregatis</u> : <u>segregatus</u> – 7 <u>conspexit</u> : <u>conspicit</u> fed – 8 <u>oculis</u> : edc – 10 in: aG – 11 <u>saeculis</u> : FG
Sel 22	2 <u>duobus</u> : d.dcc – 3 <u>discipulis</u> : a.h.c – 4 <u>segregatus</u> : d.dcc [<u>segregatus</u> <i>text. deest</i>] – 5 <u>apostolis</u> : <i>deest</i> – 7 <u>conspexit</u> : ed – 8 <u>oculis</u> : <u>occulis</u> – 9 <u>transformatum</u> : hc.a – 10 in: Ga – 11 <u>saeculis</u> : FG
Pa 778	4 <u>segregatis</u> : <u>segregatus</u> – 5 <u>apostolis</u> : a <u>ceteris</u> – 7 <u>conspexit</u> : ed – 9 <u>transformatum</u> : hc.a – 10 in: G – 11 <u>saeculis</u> : FG
Bar 1238	4 <u>segregatis</u> : <u>segregatus</u> c.h.a – 5 <u>apostolis</u> : a <u>populis</u> c.d – 10 in: G – 11 <u>saeculis</u> : aFG
Tse 95	4 <u>segregatis</u> : <u>segregatus</u> – 5 <u>apostolis</u> : a <u>populis</u> – 8 <u>oculis</u> : <u>occulis</u>
Pa 3126 (4 [†])	7 <u>conspexit</u> : ed – 9 <u>transformatum</u> : d.c.h – 10 in: ca

19a. Cum esset in Thabor monte
tres fecerunt sua sponte
tria tabernacula

Cum es - set in ta - bor mon - te tres fa - ce - ret su - a spon - te

tri - a ta - ber - na - cu - la

Hu 4 (4 [†])	4 Thabor: tabor – 6 tres: <i>text. vix legitur</i> – 7 fecerunt: facerut <i>text. vix legitur</i> – 8 <u>sua</u> : e – 11 <u>tabernacula</u> : cch'
Tol 35.10	4 Thabor: tabor – 5 <u>mon</u> te: aG ⁷ – 7 fecerunt: facere – 10 tria: c.h – 11 <u>tabernacula</u> : c.aG.FG
Sel 22	2 <u>esset</u> : [G.h <i>mus. corr.</i>] – 3 in: [d <i>mus. corr.</i>] – 4 Thabor: tabor [e.c <i>mus. corr.</i>] – 7 fecerunt: facerent – 8/9 <u>sua</u> sponte: <i>deest</i> – 11 <u>tabernacula</u> : hc.aGa.FG
Pa 778	4 Thabor: tabor – 6 tres: d – 7 fecerunt: facerent – 8 <u>sua</u> : e – 10 tria: c.h – 11 <u>tabernacula</u> : c.aG.FG
Bar 1238	9 <u>spon</u> te: c – 11 <u>tabernacula</u> : c.a.c.aG.a
Tse 95	4 Thabor: tabor – 7 fecerunt: facerent
Pa 871	1 Cum: Dum
Pa 3126 (4 [†])	1 Cum: G – 2 <u>esset</u> : a.h – 4 Thabor: tabor – 5 <u>mon</u> te: aG ⁷ – 6 tres: d – 7 fecerunt: facerent

19b. O quam beati oculi
qui redemptorum saeculi
viderunt non per specula

O quam be - a - ti o - cu - li qui re - dem - pto - rem se - cu - li
ui - de - runt nunc per se - cu - la

- Hu 4 (4[†]) 3 beati: *text. vix legitur* – 6 redemptorum: redemptorem e – 9 non: nunc – 10 per: a – 11 specula: G.aF
 Tol 35.10 1 O: FG² – 6 redemptorum: redemptorem – 7 saeculi: saeculi – 8 viderunt: c.h.c – 9 non: nunc a – 10 per: G
 Sel 22 4 oculi: oculi – 5 qui: d – 6 redemptorum: redemptorem e – 9 non: nunc – 10 per: aGa
 Pa 778 5 qui: d – 6 redemptorum: redemptorem e – 8 viderunt: hc – 9 non: tunc a – 10 per: G – 11 specula: tempora
 Bar 1238 6 redemptorum: redemptorem – 9 non: nunc – 10 per: a – 11 specula: secula G.aF
 Tse 95 4 oculi: oculi – 6 redemptorum: redemptorem – 9 non: nunc
 Pa 871 6 redemptorum: redemptorem
 Pa 3126 (4[†]) 4 oculi: aG – 5 qui: d – 6 redemptorum: redemptorem – 9 non: nunc

20a. O gloriose Iacobe
sis protector plebi tuae
per singula

O glo - ri - o - se ia - co - be sis pro - te - ctor ple - bis tu - e
per se - cu - la

- Hu 4 1 O: g – 2 gloriose: g.f.e.d – 3 Iacobe: f.g.g – 4 sis: g – 5 protector: g^a.f – 6 plebi: tue e.f – 7 tuae: plebis g.g *text. vix legitur* – 8 per: c – 9 singula: secula ede.fdc.d.c
 Tol 35.10 1 O: g – 2 gloriose: g.f.e.d – 3 Iacobe: e.f.f – 9 singula: secula h.cha

- Sel 22 1 O: d – 2 gloriose: beate d.dcc.a – 3 Iacobe: h.c.d – 5 protector: d.d – 6 plebi: dcc.a [plebis *text. deest*] – 7 tuae: *om.* – 8 per: in – 9 singula: secula aG.ha
- Pa 778 1 O: d – 2 gloriose: d.c.h.a – 3 Iacobe: c.d.d – 5 protector: c.h – 6 plebi: a – 9 singula: secula ha.ch [*text. corr. specula*]
- Bar 1238 1 O: d – 2 gloriose: d.c.h.a – 3 Iacobe: c.d.d – 4 sis: sit – 9 singula: secula aGh.c | a
- Tse 95 9 singula: secula
- Pa 3126 (4^a↑) 1 O: d – 2 gloriose: d.c.h.a – 3 Iacobe: c.d.d – 4 sis: e – 5 protector: c – 6 plebi: tue c.e – 7 tuae: plebis g.f – 8 per: c – 9 singula: aG.F

20b. Dei natum transformatum
qui meruisti cernere
per saecula

- Hu 4 1 Dei: g.g – 2 natum: f.e – 3 transformatum: d.f.g.g – 4 qui: quem g – 5 meruisti: g_a.^a.f.e – 6 cernere: f.g.g – 7 per: c – 8 saecula: superna ede.fdc.d.c *text. vix legitur*
- Tol 35.10 1 Dei: eum g.g – 2 natum: f.e – 3 transformatum: d.e.f.f – 4 qui: quem – 8 saecula: h.cha
- Sel 22 1 Dei: *deest* – 2 natum: dcc [natum *deest*] – 3 transformatum: a.h.c.d – 4 qui: quem – 5 meruisti: d.dcc.a – 6 cernere: h.c – 8 saecula: specula aG.ha
- Pa 778 1 Dei: d.d – 2 natum: c.h – 3 transformatum: a.c.d.d – 5 meruisti: d.c.h.a – 8 saecula: ha.ch
- Bar 1238 1 Dei: d.d – 2 natum: c.h – 3 transformatum: a.c.d.d – 9 saecula: aGh.ca | a
- Tse 95 *om.*
- Pa 3126 (4^a↑) 1 Dei: d.d – 2 natum: c.h – 3 transformatum: a.c.d.d – 4 qui: quem – 5 meruisti: e.d.c.a – 6 cernere: dc.c – 7 per: h – 8 saecula: ha.G.F + cuncta alleluia a.G | F.a.ch? aG

VERSIO II (β). Sa Cal_a (f. 119v)

1. Alleluia

f. 119v

Al - le - lu - ia

Sal 2631_a 1 Alleluia: Alleluya
 Ma 7381_a 1 Alleluia: Alleluja

2a. Gratulemur et laetemur
 summa cum laetitia

Gra - tu - le - mur et le - te - mur sum - ma cum le - ti - ci - a

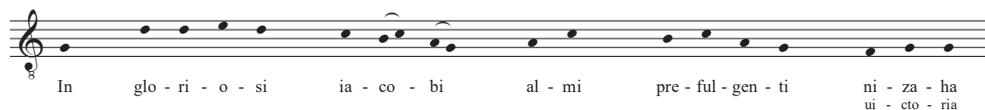
Sal 2631_a 1 Gratulemur: gratulemur – 4/5 summa cum: cum summa
 Vat 128_a 6 laetitia: leticia

2b. Laetabunda et cemeha^[iucunda]
 gaudeat Hispania

Le - ta - bun - da et ce - me - ha gau - de - at y - spa - ni - a
 io - cun - da

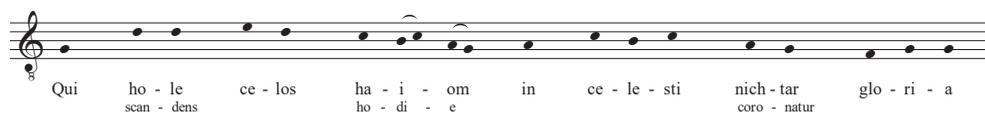
Sal 2631_a 3 cemeha: temeha [*sine glossa latina*] – 5 Hispania: hispania
 Vat 128_a 3 cemeha [*iocunda in glossa latina*] – 5 Hispania: yspania
 Ma 7381_a 3 cemeha [*iocunda in glossa latina*] – 4 gaudeat: gaudea

3a. In gloriosi Iacobi
almi praeifulgenti
nisaha^[victoria]



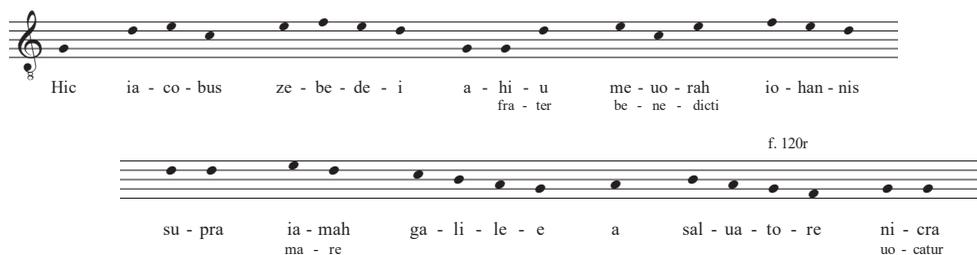
Sal 2631_a 6 nisaha: iazaha [*sine glossa latina*]
Vat 128_a 6 nisaha: nizaha
Ma 7381_a 1 In: in – 6 nisaha: Nizaha

3b. Qui hole^[scandens] coelos haiom^[hodie]
in coelesti nictar^[coronatur]
gloria



Sal 2631_a 2 hole: [*sine glossa latina*] – 4 haiom: haion [*sine glossa latina*] – 7 nictar: inctar [*sine glossa latina*]
Ma 7381_a 1 Qui: qui – 4 haiom: haion – 7 nictar: nictar

4a. Hic Iacobus Zebedaei
ahiv^[frater] mevora^[benedicti] Iohannis
supra jamah^[mare] Gallilaeae
a salvatore nicra^[vocatur]



- Sal 2631_a 4 ahiv: [*sine glossa latina*] – 5 mevorah: menorah [*sine glossa latina*] – 8 jamah: [*sine glossa latina*] – 12 nicra: intra [*sine glossa latina*]
 Ma 7381_a 4 ahiv: ahiv – 5 mevorah: [Benedita *in glossa latina*] – 11 salvatore: Salvatore

- 4b. Quo iubente cunctis spretis
 fidem almae trinitatis
 velut meza^[praedicator]per emuna^[veritatis]
 praedicat in bihuza^[Iudea]

Quo iu - ben - te cun - ctis spre - tis fi - dem al - me tri - ni - ta - tis

ue - lut me - za - per e - mu - na pre - di - cat in bi - hu - za
 pre - di - cator ue - ri - tatis iu - de - a

- Sal 2631_a 3 cunctis: cunctio – 9 meza^[praedicator]per: [*sine glossa latina*] – 10 emuna: emina [*sine glossa latina*] – 12/13 in bihuza: rabibuza [*sine glossa latina*]
 Ma 7381_a 1 Quo: quo – 7 trinitatis: Trinitatis – 13 bihuza: Bihuza

5. Iacobus ysquiros^[fortis] gratia
 dat legis testimonia
 Christum pandit per saecula
 eundo per cosmi^[mundi] climata^[partes]

Ia - co - bus ys - quir - ros gra - ci - a dat le - gis te - sti - mo - ni - a
 for - tis

xpi - stum pan - dit per se - cu - la e - un - do per cos - mi cli - ma - ta
 mun - di par - tes

- Sal 2631_a 2 ysquiros: ysquirios [*sine glossa latina*] – 3 gratia: gracia – 7 Christum: ipsum – 8 pandit: paudit – 13/14 cosmi climata: [*sine glossa latina*]
 Vat 128_a 2 ysquiros: ysquirros – 3 gratia: gracia
 Ma 7381_a 2 ysquiros: isquiros

- 6a. Messiae incarnatio
 et sub Pilato passio
 est apostoli devar^[sermo] quezossa^[sancta]

Mes - si - e in - car - na - ci - o et sub pi - la - to pas - si - o

est a - po - sto - li de - uar que - zos - sa
 ser - mo san - cta

Sal 2631_a 7 est: et – 9/10 devar quezossa: [*sine glossis latinis*]
 Vat 128_a 2 incarnatio: incarnatio
 Ma 7381_a 8 apostoli: Apostoli – 9 devar: debarque – 10 quezossa: Zossa

- 6b. Et Christi resurrectio
 mirabilis ascensio
 est eius praedicatio rama^[alta]

Et xpi - sti re - sur - re - cti - o mi - ra - bi - lis a - scen - si - o

est e - ius pre - di - ca - ci - o ra - ma
 al - ta

Sal 2631_a 8/9 praedicatio rama: praedicat et orama [*sine glossa latina*]
 Vat 128_a 3 resurrectio: resurreccio – 8 praedicatio: predicacio

- 7a. Dei omer^[dicit] magnalia
 prophetarum praeconia
 adducit in testimonia

De - i o - mer ma - gna - li - a pro - phe - ta - rum pre - co - ni - a
 di - cit

ad - du - cit in te - sti - mo - ni - a

Sal 2631_a 2 omer: [*sine glossa latina*]
 Ma 7381_a 2 omer: Omer – 4 prophetarum: Prophetarum

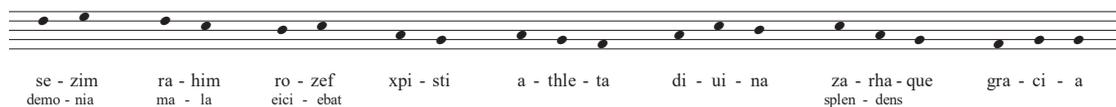
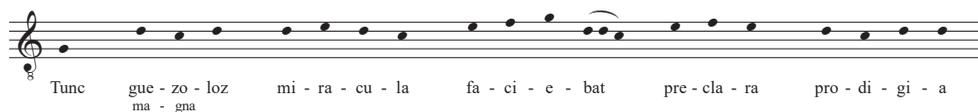
- 7b. Et David vaticinia
 sunt illi concordantia
 aperte magiz^[nuntiat] hic omnia

Et da - uid ua - ti - ci - ni - a sunt il - li con - cor - dan - ci - a

a - per - te ma - giz hic om - ni - a
 nun - ciat

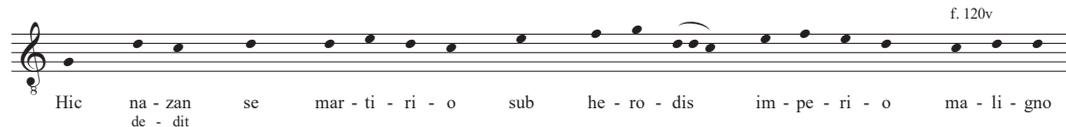
Sal 2631_a 6/7 concordantia aperte: concordia apte – 8 magiz: [*sine glossa latina*]
 Vat 128_a 6 concordantia: concordancia – 8 magiz: [*nuntiat in glossa latina*]
 Ma 7381_a 1 Et: et – 8 magiz: magit

- 8a. Tunc guezoloz^[magna]
 miracula
 faciebat
 praeclara prodigia
 sezim^[daemonia] razim^[mala] rosef^[eiciebat]
 Christi athleta
 divina zarhaque^[splendens] gratia



- Sal 2631_a 2 guezoloz: guezolor [*sine glossa latina*] – 7 sezim: [*sine glossa latina*] – 8 razim: iazim [*sine glossa latina*] – 9 rosef: [*sine glossa latina*] – 11 athleta: adeta [*sine glossa latina*] – 13 zarhaque: [*sine glossa latina*] – 14 gratia: gracia
- Vat 128_a 8/9 razim rosef: rahim rozef – 14 gratia: gracia
- Ma 7381_a 2 guezoloz: gezolat – 8 razim: rahim – 9 rozef: [eiciebat *in glossa latina*] – 11 athleta: Athleta – 13 zarhaque: tarphaque

- 8b. Hic nazan^[dedit] se
 martyrio
 sub Herodis
 imperio maligno
 summi regis nato
 pro athanato^[immortali]
 sed iam laetatur in gloria



- Sal 2631_a 2 nazan: nazati [*sine glossa latina*] – 9 summi: pro summi – 11 nato: natho – 12 pro: *om.* – 13 athanato: [*sine glossa latina*]
 Vat 128_a 4 martyrio: martirio – 9 summi: pro summi – 12 pro: *om.* – 13 athanato: [inmortali *in glossa latina*] – 14 sed: set
 Ma 7381_a 9 summi: pro summi – 10 regis: Regi – 12 pro: *om.*

9a. Cuius gleba
 est translata
 a patria
 Ierosolymitana
 in Galicia optima
 nunc in qua divina
 agit miracula

Cu - ius gle - ba est trans - la - ta a pa - tri - a ihe - ro - so - li - mi - ta - na
 in gal - le - ci - a ob - ti - ma nunc in qua di - ui - na a - git mi - ra - cu - la

- Sal 2631_a 7 Ierosolymitana: ierlimitana – 9 Galicia: gallecia – 10 optima: obtima
 Vat 128_a 7 Ierosolymitana: iherosolimitana – 9 Galicia: gallecia – 10 optima: obtima
 Ma 7381_a 1 Cuius: cujus – Galicia: Gallecia

9b. Sarcophagum
 eius sacrum
 aegri petunt
 salutemque capiunt
 cunctae gentes linguae tribus
 illuc vunt^[vadunt] clamantes
 sus eia ultreia^[sursum perge vade ante]

Sar - co - fa - gum cu - ius sa - crum e - gri pe - tunt sa - lu - tem - que ca - pi - unt
 cun - cte gen - tes lin - gue tri - bus il - luc uunt cla - man - tes sus e - ia ul - tre - ia
 uadunt sur - sum perge ua - de ante

- Sal 2631_a 1 Sarcophagum: Sarcofagum – 2 eius: cuius – 13 vunt: uirat [*sine glossa latina*] – 14/16 sus
 eia ultreia: sursum perge luscia uade ante ultrea [*sine glossa*]
 Vat 128_a 1 Sarcophagum: Sarcofagum – 2 eius: cuius
 Ma 7381_a 2 eius: cujus – 14/16 sus eia ultreia: [*vade parge vadeage in glossa latina*]

10a. Et diversa
 sacrificant munera



- Ma 7381_a 4 munera: munere

10b. Confitentes
 sua digne vitia



- Sal 2631_a 4 vitia: uicia
 Vat 128_a 4 vitia: uicia

11a. Boanerges
 qui nuncuparis
 tonitru
 natus vocaris
 supplantator
 nomiraris
 a nobis
 supplanta vitia

Bo - a - ner - ges qui num - cu - pa - ris to - ni - tru - i na - tus uo - ca - ris

sup - plan - ta - tor no - mi - na - ris a no - bis sup - plan - ta ui - ci - a

Sal 2631_a 12 vitia: uicia
 Vat 128_a 3 nuncuparis: numcuparis – 12 vitia: uicia

11b. Qui vidisti
 in Thabor monte
 transformatum
 natum in patre
 fac nos Ihesum
 perspicere
 in poli
 leholam^[aeterna] gloria

Qui ui - di - sti in tha - bor mon - te trans - for - ma - tum na - tum in pa - tre

fac nos ihe - sum per - spi - ce - re in po - li le - ho - lam glo - ri - a
 e - ter - na

Sal 2631_a 6 transformatum: transfiguratum – 14/15 in poli: impoli – 16 leholam: *[sine glossa latina]*
 Ma 7381_a 1 Qui: qui – 9 patre: Patre – 16 leholam: *[sine glossa latina]*

12a. O Iacobe
 Christicola
 sis protector amaha^[plebi tuae]



Sal 2631_a 2 Iacobe: beate – 6 amaha: [sine glossa latina]

12b. Ut cum Christo
 tecum una
 laetemur in saecula



1 Ut: ut

AMEN



Sal 2631_a 1 AMEN: amen
 Vat 128_a 1 AMEN: aMeN

III. REFERENCIAS

III.1. Referencias de la edición crítica

- Asensio, Juan Carlos, ed. *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011: 91, 102, 110, 163 y 168-169.
- Bower, Calvin M., ed. «Clavis sequentiarum», ah 08191. Acceso 20 de enero de 2021, <http://cantus.uwaterloo.ca/sequences>.
- Castro Caridad, Eva. *Tropos y troparios hispánicos*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991: 53, 133, 138, 150, 180, 181, 192, 194 y 197.
- Chevalier, Ulysse, ed. *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 vols. Lovaina: Polleunis et Ceuterick, 1892-1921: n.º 7420.
- Díaz y Díaz, Manuel. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela: estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988: 343.
- Dreves, Guido Maria, Clemens Blume y Henry Marriott Bannister, eds. [AH]. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922: vol. 8, 146 (n.º 181) y vol. 17, 195 (n.º 6).
- Fassler, Margot. *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. Cambridge: University Press, 1993: 360 y 382.
- Fita y Colomé, Fidel. «Los judíos gallegos en el siglo XI». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 22 (1893): 178-180.
- Helmer, Paul, ed. *The Mass of St. James: Solemn Mass for the feast of the Passion of St. James of Compostela according to the Codex Calixtinus*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1988: 89.
- Herbers, Klaus y Manuel Santos Noia, eds. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998: 143.
- Hernández Ascunce, Leocadio. «La vieja canción romera por los caminos de Santiago». *Institución Príncipe de Viana* 16-58 (1955): 93-101.
- López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 vols. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911: vol. 1, 210-211.

- López-Calo, José y Carlos Villanueva, eds. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001: 302, 448-450, 452, 460-463 y 474.
- Meyer, Christian, ed. «Catalogue thématique des Séquences», n.º 396 (de Pa 778). Acceso 20 de enero de 2021, <http://www.musmed.fr/CMN/CMN.htm>.
- Moralejo Laso, Abelardo. «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción». *Cuardenos de Estudios Gallegos* 10 (1955): 361-372.
- Mundó, Anscari M. «El proser-troper Monserrat 73». *Liturgica* 3 (1966): 118-119.
- Onega, José Ramón. *Los judíos en el reino de Galicia*. Madrid: Editora Nacional, 1981: 663-665.
- Peláez Bilbao, Patricia. «La secuencia en España: un estudio preliminar». Tesina. Universidad Complutense de Madrid, 2003: 89, 96, 103, 121, 134 (incipit), 135 y 141 (incipit).
- _____. «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2020: vol 2, 15-28.
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo. «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos». En *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, editado por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI), 325-354. Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013: 334 y 343.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997: 79-81 (n.º 171) y 201-202.
- Viñayo González, Antonio. *San Martín de León y su apologética antijudía*. Madrid: CSIC / Instituto Arias Montano de Estudios Hebraicos y Oriente Próximo, 1948: 78.
- Wagner, Peter. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*. Friburgo: Kommissionsverlag, Universitäts-Buchhandlung, 1931: 36.
- Whitehill, Walter Muir y Germán Prado [O.S.B.], eds. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, 3 vols. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944: vol. 1, 221 y vol. 2, 41.

III.2. Referencias del documento

- Asensio, Juan Carlos, ed. *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.

- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Bower, Calvin M., ed. «Clavis sequentiarum». Acceso 20 de enero de 2021. <http://cantus.uwaterloo.ca/sequences>.
- Castro Caridad, Eva. *Tropos y troparios hispánicos*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991.
- Chevalier, Ulysse, ed. *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 vols. Lovaina: Polleunis et Ceuterick, 1892-1921.
- Díaz y Díaz, Manuel. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela: estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- Dreves, Guido Maria, Clemens Blume y Henry Marriott Bannister, eds. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922.
- Fassler, Margot. *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. Cambridge: University Press, 1993.
- Fita y Colomé, Fidel. «Los judíos gallegos en el siglo XI». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 22 (1893): 171-180.
- Grier, James. *La edición y crítica de música*. Traducido por Andrea Giráldez. Madrid: Akal, 2008.
- Helmer, Paul, ed. *The Mass of St. James: Solemn Mass for the feast of the Passion of St. James of Compostela according to the Codex Calixtinus*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1988.
- Herbers, Klaus y Manuel Santos Noia, eds. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998.
- Hernández Ascunce, Leocadio. «La vieja canción romera por los caminos de Santiago». *Institución Príncipe de Viana* 16-58 (1955): 93-101.
- Jonsson, Ritva *et al.* *Corpus Troporum*, 12 vols. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1975-2014.
- López-Calo, José y Carlos Villanueva, eds. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 vols. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911.

- López Ramírez, Carmen. «Usos y desusos de la letra capitular (Del códice medieval a la marca corporativa)». Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2015.
- Lütolf, Max. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Register*, 2 vols. Berna: Francke, 1978.
- Meyer, Christian, ed. «Catalogue thématique des Séquences». Acceso 20 de enero de 2021. <http://www.musmed.fr/CMN/CMN.htm>.
- Moralejo Laso, Abelardo. «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10 (1955): 361-372.
- Mundó, Anscari M. «El proser-troper Monserrat 73». *Liturgica* 3 (1966): 101-142.
- Onega, José Ramón. *Los judíos en el reino de Galicia*. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- Peláez Bilbao, Patricia. «La secuencia en España: un estudio preliminar». Tesina. Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- _____. «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Roelli, Philipp, ed. *Handbook of Stemmatology. History Methodology, Digital Approaches*. Berlín / Boston: De Gruyter, 2020.
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo. «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordinarium Missae* en los manuscritos españoles», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>
- _____. «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos». En *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, editado por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI), 325-354. Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.
- Viñayo González, Antonio. *San Martín de León y su apologética antijudía*. Madrid: CSIC / Instituto Arias Montano de Estudios Hebraicos y Oriente Próximo, 1948.
- Wagner, Peter. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*. Friburgo: Kommissionsverlag, Universitäts-Buchhandlung, 1931.
- Whitehill, Walter Muir y Germán Prado [O.S.B.], eds. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, 3 vols. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944. ■

EL JARDÍN JAPONÉS EN *SIX JAPANESE GARDENS* DE KAIJA SAARIAHO*

THE JAPANESE GARDEN AT *SIX JAPANESE GARDENS* BY KAIJA SAARIAHO

M.^a Dolores Romero Ortiz••

RESUMEN

La obra *Six Japanese Gardens* (1994) de la compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952) es el objeto de estudio de esta investigación como obra significativa no solo en la producción de su autora sino también como visión finisecular de la aplicación de principios estéticos japoneses en obras musicales occidentales.

Una orientación eminentemente analítica permite establecer que los principales fundamentos del jardín japonés (el vacío, la dualidad, la asimetría, la sencillez y la abstracción) se aplican en la composición tanto en la construcción y tratamiento del material como en lo referente a la elección y agrupación instrumental. Además, la simbología actúa de eje vertebrador en las decisiones compositivas ya que afecta tanto al parámetro tímbrico como a la construcción matérica, fundamentada en la aplicación del número tres.

• Esta investigación procede del Trabajo Fin de Máster «Música y jardín. El jardín japonés en *Six Japanese Gardens* de Kaija Saariaho» realizado por la autora para el Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical de la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Fue dirigido por el Dr. Guillermo Aguirre Martínez y leído en febrero de 2020.

•• Tecnóloga, compositora y docente. Doctora en Educación Cum Laude por la UNED. Profesora de Fundamentos de Composición por oposición desde 2010.

Ha estrenado varias obras en el Conservatorio de su ciudad natal, Córdoba, en la Fundación Antonio Gala, cuya beca de Jóvenes Creadores obtuvo en el curso 2005/2006, en Madrid, Barcelona, Las Palmas, Alhaurín, Fuengirola y Málaga, destacando sus obras con claras referencias literarias donde se sumerge en la búsqueda de una praxis sonora que aúne música, lenguaje y literatura.

Ha dado conferencias sobre Música Contemporánea, Música Oriental e Historia, y ha participado como ponente en el I Congreso Nacional de Profesores de Análisis y en el II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música.

Tiene publicados varios artículos en las revistas *Música Oral del Sur*, *Hoquet*, *Somos ACIM* y *Didasc@lia* y un libro sobre Música Impresionista.

Recepción del artículo: 10-02-2021. Aceptación del artículo: 19-05-2021.

Palabras clave: jardín japonés; Kaija Saariaho; simbología; zen.

ABSTRACT

The piece *Six Japanese Gardens* (1994) by the Finnish composer Kaija Saariaho (1952) is the subject of study of this research for being a significant work not only in the general production of the composer but also as a turn-of-the-century perspective of the Japanese aesthetics principles in occidental music works.

The material, estructural, timbrical, aesthetic and symbolic analyses will be applied to the original score. This guidance will establish that main foundations of the Japanese garden will be used in the composition in his structural and material treatment and also in the instrumental choice and grouping. Furthermore, the symbolism works as a supporting axis of the composition choices since it will affect timbrical parameters and material structure, based on the appliance of number three.

Key words: Japanese garden; Kaija Saariaho; symbolism; zen.

I. INTRODUCCIÓN

El jardín siempre ha sido un elemento que ha fascinado al ser humano. Su contenido simbólico y su espiritualidad han estado presentes en el arte: el Edén de la Biblia, el Jardín de las Hespérides, los Jardines Colgantes de Babilonia o los Jardines de la Alhambra han inspirado a poetas, pintores, literatos y, por supuesto, músicos. El siglo xx ha sido rico en obras musicales con referencias implícitas y explícitas al jardín. Es el caso de *Noche en los jardines de España* (1915) de Manuel de Falla (1876-1946) o, más próxima en el tiempo, de *El jardín de los gozos y las tristezas* (1980) de Sofia Gubaidulina (1931). Pero será especialmente entre la década de los 70 y los 90 del siglo pasado cuando los compositores se vuelvan hacia el jardín japonés como fuente de inspiración¹.

Esta investigación versa sobre una obra emblemática finisecular, *Six Japanese Gardens* (1994) para percusión y electrónica, de la compositora finlandesa Kaija Saariaho, fruto de un viaje de la autora a Japón y donde se ven reflejados musicalmente los elementos, simbología y contenido de seis jardines japoneses diferentes.

El interés por Japón no es una tendencia novedosa. *Japonismo* es un término empleado por historiadores y estudiosos para caracterizar la influencia japonesa en Occidente que data de la segunda mitad del siglo xix y principios del siglo xx, y que puede rastrearse desde la literatura, la pintura o la música hasta la publicidad, la moda o la decoración². Esta predilección ha influenciado irremediabilmente a

¹ Alfredo Aracil, ed., *Música y Jardines* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2003), 196.

² Menene Gras Balaguer, dir., *El jardín japonés: qué es y qué no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (Madrid: Tecnos, 2015), 373.

autores como Vincent Van Gogh (1853-1890), coleccionista de estampas japonesas que «tuvieron un impacto inmediato sobre su pintura, aumentando notablemente el colorido de sus cuadros»³ o Claude Monet (1840-1916) cuyo resultado reside en la creación del famoso jardín del artista en Giverny y que sería su fuente de inspiración para sus obras de nenúfares⁴. El *Japonismo*, en definitiva, ha influido en la evolución del arte occidental, tal como expresa Gras Balaguer:

Cabe quizá aludir al hecho de que la evolución en la estética occidental que parte del impresionismo en pintura, la adopción de principios, motivos y ornamentos naturales en la arquitectura modernista, el minimalismo de la música de Satie, entre otros, no puede desligarse del fenómeno «japonista» como moda artística en la literatura y el arte.⁵

El jardín japonés ha sido uno de los elementos más destacados en esta preferencia por lo japonés, pero su atractivo ha continuado fascinando a lo largo de todo el siglo xx, debido entre otros aspectos a los numerosos puntos de contacto con las concepciones de diferentes artistas de vanguardia cuya obra tendía hacia la abstracción. En palabras de Gras Balaguer:

La sorpresa fue descubrir que el largo proceso hacia la abstracción funcional que Europa había tardado tanto en aceptar y asumir como conveniente expresión de una tradición renovada, en Japón había sobrevenido siglos antes con un grado de sorprendente naturalidad [...] en un jardín de las afueras de Kioto [...], la Villa Katsura, realizada a partir de 1616.⁶

Refiriéndose al jardín de *Ryōan-ji*, uno de los jardines secos —solo de piedra y grava— más famosos y fuente de inspiración reconocida por autores como John Cage (1912-1992) en su composición homónima *Ryōan-ji* (1983-1985)⁷ o Joan Miró (1893-1983) en *Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968)⁸, Cabañas afirma que es «una constatación de que las diferentes artes no eran compartimentos estancos, y que los materiales que el artista podría utilizar para expresarse podían ser de lo más diverso»⁹.

³ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 372.

⁴ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 373.

⁵ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 204.

⁶ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 522.

⁷ Puede escucharse una versión de esta obra interpretada por Carl Rosman (clarinete), Bruce Collings (trombón) y Dick Rothbrust (percusión) en: Ensemble Musikfabrik, «John Cage. Ryōanji», vídeo de YouTube, 23:48, publicado el 21 de agosto de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TNP3kuu9xvw>.

⁸ Puede explorarse esta obra en la web de la Fundación Joan Miró: «Fundació Joan Miró», Fundació Joan Miró, acceso el 10 de febrero de 2021, <https://www.fmirobcn.org/es/>.

⁹ Pilar Cabañas Moreno, «Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés». *Anales de Historia del Arte* 12 (2002): 251.



Imagen 1. Vista general del jardín de Ryōan-ji en Tokio¹⁰

El jardín japonés de Ryōan-ji está en la base de las pinturas de vacío de Joan Miró, en las cuales «sus inmensos azules donde las manchas armoniosamente distribuidas y los rastros de su pincel, son asimilados por el mismo espíritu que guía las creaciones japonesas»¹¹. También impregna las obras literarias de autores como Yukio Mishima (1925-1970) y Kobo Abe (1924-1993) e incluso de cineastas como Peter Greenaway (1942).

Muchos otros como los arquitectos Frank Lloyd Wright o Walter Gropius, poetas como Octavio Paz, escultores como Isamu Noguchi, o filósofos como Roland Barthes, han visitado este paradigma de jardín seco [Ryōan-ji], que siendo un jardín habla directamente a todos, porque [...] utiliza un lenguaje formal y unos planteamientos muy próximos a las necesidades de nuestro tiempo.

Rocas que se acercan a las esculturas invitándonos a la introspección, a proyectarnos sobre ellas, a reflexionar. Formas abstractas que buscan la unidad con la mirada del espectador. Desarrollos espaciales que podríamos confundir con las instalaciones de artistas contemporáneos [...].

Un abandono del soporte tradicional, un salto a la tridimensionalidad del espacio más allá de la escultura, un desarrollo temporal, una revalorización de otro tipo de materiales, la inclusión de la naturaleza en el ámbito artístico... Éstas son algunas de las afinidades por las que hoy [...] el jardín japonés, y en especial el jardín seco sigue estando en la *avant-garde*.¹²

¹⁰ Ángel de los Ríos. «Ryōan-ji». *Flickr.com*. 13 de octubre de 2019. <https://www.flickr.com/photos/diocrio/49477285897>.

¹¹ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 489.

¹² Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 494.

En música, la presencia del jardín ha sido especialmente significativa desde el impresionismo, corriente en la que los compositores se inspiraron en la naturaleza para «plasmarla en una creación musical»¹³. A este respecto, Aracil ofrece una exhaustiva lista de obras inspiradas en jardines, entre las cuales se encuentran *Juegos de agua* (1901) de Maurice Ravel (1875-1937), *Jardines bajo la lluvia* (1903) de Claude Debussy (1862-1918) o *Noche en los jardines de España* de Manuel de Falla¹⁴. Esta inclinación continuó en el siglo xx. Baste mencionar para ello composiciones de estéticas muy diferentes como *El libro de los Jardines Colgantes* op. 15 (1908-1909) de Arnold Schönberg (1874-1951), *In a Summer Garden* (1908) de Frederick Delius (1862-1934) o *Giardino religioso* (1972) de Bruno Maderna (1920-1973).

Pero el jardín japonés, como se comenta más arriba, no cautivará a los compositores hasta la década de los setenta y ya «poco tiene que ver este auge con una moda “exótica”. [...] El jardín japonés atrae ante todo por su carácter de “composición”. Los músicos quedan cautivados por la disposición armónica de sus elementos, en vilo entre naturalismo y abstracción»¹⁵. Además, el carácter simbólico del jardín japonés casa a la perfección con la idea contemporánea de obra abierta en «donde el artista deja abierta la obra a la interpretación del espectador [...] para invitarle a acercarse a la obra con libertad y sin ningún tipo de condicionamiento»¹⁶. Son estos aspectos, junto a otros como la asimetría, el vacío o la dualidad que serán ilustrados más adelante, los que seducen a compositores occidentales y orientales como John Cage o Toru Takemitsu (1930-1996) respectivamente.

El vacío es un elemento esencial en la música de John Cage (su pieza de silencio *4'33"* donde invita al oyente a tomar conciencia de los sonidos a su alrededor es paradigmática), dentro de la influencia que el zen ejerció en su obra a raíz de sus estudios con el maestro Suzuki Daisetsu (1870-1966). El jardín japonés de *Ryōan-ji* le inspirará la composición de varias piezas solísticas reunidas bajo el título de *Ryōan-ji* para oboe, voz, flauta, contrabajo y trombón. En esta obra Cage «consiguió hacer una transposición sonora del jardín. [...] Buscó indirectamente apropiarse de la estructura de los elementos físicos y de los atributos del jardín para utilizarla en su composición musical»¹⁷.

El jardín es intrínseco a la obra de Toru Takemitsu. Está en la base de numerosas piezas para distintas formaciones, desde *In an Autumn Garden* (1973) para orquesta gagaku y *Garden Rain* (1974) para grupo de metales hasta *A Flock descends into the Pentagonal Garden* (1977) o *Spiritual Garden* (1994), ambas para orquesta.

¹³ Aracil, *Música y...*, 127.

¹⁴ Aracil, *Música y...*, 128.

¹⁵ Aracil, *Música y...*, 196.

¹⁶ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 484.

¹⁷ Aracil, *Música y...*, 488.

Takemitsu invita al oyente a un viaje por sus jardines sonoros, incidiendo en la ambigüedad de sus manifestaciones sonoras [...]. El jardín es un lugar de resonancias y consonancias espirituales, al que se accede por un proceso de empatía que desafía la precisión analítica.¹⁸

Es en este entorno donde se sitúa la partitura *Six Japanese Gardens* de Kaija Saariaho, precisamente dedicada al propio Toru Takemitsu, aunque no es la única pieza de la autora inspirada en jardines, sino que en tres obras anteriores ya había explorado los jardines de nenúfares de Monet: *Jardin Secret I* (1985), *Jardin Secret II* (1986) y *Nymphaea (Jardin Secret III)* de 1987.

La investigación parte pues de la siguiente pregunta: ¿Cómo se materializa el concepto de jardín japonés, sus principios y elementos en la obra *Six Japanese Gardens* de la compositora Kaija Saariaho? Vinculada a esta, se proponen como objetivos identificar los fundamentos estéticos y simbólicos del jardín japonés empleados en la composición de la pieza musical, basándose en referentes en la materia como Cirlot¹⁹ y Chevalier²⁰, así como indagar en cómo intervienen los principios artísticos tradicionales japoneses en la aplicación de las técnicas de composición musical contemporáneas occidentales en la obra de Saariaho.

Para llevar a cabo estos objetivos se ha recurrido a una metodología eminentemente cualitativa ya que no corresponde un análisis estadístico o cuantificación de variables a la investigación planteada, sino que se orienta «al estudio “interpretativo” de los significados [...] desde un punto de vista más reflexivo y holístico de la realidad»²¹. La investigación busca entender la aplicación de los principios del jardín japonés a la música de Saariaho a través de una interpretación en la que tiene cabida la subjetividad en la reflexión. Como indican Colás y Buendía: «el objetivo de la investigación es desarrollar un cuerpo de *conocimientos ideográficos* que describan los casos individuales»²², esto es, el objeto de estudio de esta investigación: la obra *Six Japanese Gardens*.

La técnica principal que se emplea es el análisis, aplicado a la fuente primaria de la investigación: la partitura de la pieza *Six Japanese Gardens* publicada por Chester Music²³. El análisis (tanto a nivel global como parcial de cada movimiento) se aborda desde diversos puntos de vista relevantes: estructural, matérico, tímbrico, estético y simbólico, sin descartar otras aproximaciones puntuales según sea necesario en el transcurso de la investigación.

¹⁸ Aracil, *Música y...*, 203.

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1992).

²⁰ Jean Chevalier, dir., *Diccionario de los símbolos*, trad. de Juan Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 1986).

²¹ José Quintanal y Begoña García Domingo, coords., *Fundamentos Básicos de Metodología de Investigación Educativa* (Madrid: editorial CCS, 2012), 76.

²² Mª Pilar Colás y Leonor Buendía, *Investigación Educativa* (Sevilla: Alfar, 1998), 251.

²³ Kaija Saariaho, *Six Japanese Gardens* [partitura] (Londres: Chester Music LTD, 1994).

- Análisis estructural: hace referencia a la configuración de la obra y sus elementos. Esto nos permite comprobar la relación entre la disposición de los jardines reales y la de los componentes musicales.

- Análisis matérico: se centra en los elementos motivicos y células musicales. Con este análisis no solo se profundiza en la propia construcción musical de la obra, sino que posibilita confrontar posibles relaciones entre el material y los elementos naturales del jardín, así como la interrelación de determinados conceptos aplicables tanto a la música como al jardín: desarrollo, recurrencia, transformación o variación.

- Análisis tímbrico: se focaliza en la elección instrumental y los recursos técnicos tímbricos empleados. Este análisis está interrelacionado con el análisis simbólico ya que favorece la dilucidación de asociaciones instrumentales simbólicas a diferentes elementos: numéricos, de la naturaleza, constitutivos de jardines particulares o colorísticos.

- Análisis simbólico y estético: estos vertebran todo el proceso analítico, ya que se orientan a la búsqueda de las formas de aplicación a la materia musical de los numerosos elementos simbólicos del jardín japonés y de sus principios estéticos principales como el vacío, la asimetría o la abstracción.

I.1. Estado de la cuestión

Todo el planteamiento ilustrado parte de una revisión bibliográfica de fuentes secundarias centrada tanto en el propio jardín japonés como en la música de Saariaho.

La bibliografía sobre jardines es extensa al abordarse desde la óptica de la arquitectura, pero cuando se centra en el jardín japonés, se reduce considerablemente. Como comenta Gras Balaguer:

Se echa de menos [...] una continuidad en los estudios, una mayor difusión de sus poéticas interiores y una sistematización de los hallazgos [...]. Y, es que, en muchas ocasiones, al referirnos a la cultura japonesa, los términos son confusos a veces para el receptor del mensaje.²⁴

Efectivamente, los libros, artículos y monografías que abordan el jardín japonés como elemento arquitectónico son relativamente abundantes y bien documentados, como el de Fariello²⁵ o el de Baridon²⁶, tomando como referencia la mayoría de ellos el libro de Nitschke²⁷. La bibliografía

²⁴ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 280.

²⁵ Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, trad. de Jorge Sainz (Barcelona: Reverte, 2004).

²⁶ Michel Baridon, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, trad. de Juan Calatrava (Madrid: Abada, 2004).

²⁷ Günter Nitschke, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, trad. de Carmen Sánchez Rodríguez (Köln: Taschen, 2003).

que aborda aspectos más estéticos o filosóficos, en cambio, es mínima. En este sentido es de destacar el libro *Historia y arte del jardín japonés* del arquitecto Javier Vives²⁸, que realiza un recorrido por los principales jardines japoneses organizados históricamente, a la vez que ofrece en capítulos separados otra información adicional como sus componentes o las constantes del jardín japonés (asimetría, vacío, etc.). Pero quizá, el texto más significativo sea el coordinado por Gras Balaguer: *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*²⁹. Esta monografía está conformada por 32 artículos de otros tantos autores organizados en cuatro grandes bloques que abarcan la estética del jardín, su simbología, sus elementos y su significado cultural. Este texto resulta una monografía de referencia imprescindible donde diferentes expertos abordan la estética y la simbología del jardín, explicándolas desde sus orígenes y señalándolas en los lugares reales. El libro hace un recorrido por las diferentes épocas, sin eludir comparaciones con jardines occidentales o el jardín persa ni la interrelación con otras artes como la literatura o la pintura, hasta llegar a la actualidad y a los artistas contemporáneos que aún continúan la tradición a través de su obra.

Si la literatura sobre el jardín japonés es breve, la documentación que aborda la relación entre el jardín y la música se reduce al libro de Aracil, *Música y jardines*³⁰. El texto es fruto de la colaboración de varios autores, músicos profesionales y aficionados, cada uno de los cuales se ha encargado de un capítulo centrado en su especialidad. Así, el libro abarca la temática desde diversas perspectivas tanto musicales como estéticas y literarias, incluyendo un estudio a modo de prólogo de la pluma del compositor Alfredo Aracil (1954), editor de la obra, que realiza un breve recorrido por la presencia del jardín en el arte desde la Antigüedad hasta nuestros días. *Música y jardines* forma parte de las publicaciones del archivo de Manuel de Falla y, por lo tanto, gran parte del texto (casi la mitad de sus páginas) se centra en la figura del compositor gaditano; a destacar el último estudio del musicólogo Stefano Russomano (1969) centrado en el siglo xx, en el que se abordan composiciones basadas en el concepto de jardín o en jardines concretos, resaltándose su encarnación en los aspectos meramente musicales, incluyendo brevemente la obra objeto de este estudio.

En el caso de la literatura centrada en Kaija Saariaho, esta es bastante limitada. Existen algunas monografías en otros idiomas (francés, alemán e inglés) que se basan en entrevistas, como el libro de Howell de 2011 en inglés³¹, una recopilación de nueve artículos escritos por la compositora en los que se explican algunas obras como *Nymphea* (1987). También en inglés está el libro publicado en 2009 de Pirkko Moisala³² en el que se habla de la compositora pero sin centrarse en ninguna partitura. En

²⁸ Javier Vives, *Historia y arte del jardín japonés* (Gijón: Satori Ediciones, 2014).

²⁹ Menene Gras Balaguer, dir., *El jardín japonés: qué es y qué no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (Madrid: Tecnos, 2015).

³⁰ Alfredo Aracil, ed., *Música y Jardines* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2003).

³¹ Tim Howell, ed., *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues* (Oxford: Routledge, 2011).

³² Pirkko Moisala, *Kaija Saariaho* (Cahmpaign: University of Illinois Press, 2009).

francés se encuentra el libro de 1994 de Michel, Stoïanova y Pousset³³, que además de una entrevista incluye un ensayo sobre las obras orquestales de Saariaho de la década de los ochenta y principios de los noventa. Por último, en alemán, el libro publicado en 1991 por Winterfeldt como editor³⁴ se centra nuevamente en las obras orquestales de principios de la década de los noventa.

Es de mencionar que hay algunos textos que tratan expresamente la obra *Six Japanese Gardens*: en primer lugar, un artículo de 2004 realizado por Elizabeth R. Cohen³⁵ para un curso de historia de la música electroacústica de la Universidad de Pennsylvania en el que la autora retrata muy brevemente sus impresiones en la escucha de la obra y aporta alguna idea sobre la posible inspiración de cada jardín. Algo más extenso es el artículo de 2017 de Jean-Louis Di Santo³⁶ que se centra en la interculturalidad Oriente-Occidente de la obra a través de un análisis formal (a partir de una transcripción auditiva) y un análisis filosófico (a partir del estudio de temporalidades y patrones de repetición) del primer movimiento. También es destacable la tesis leída en 2011 por el Dr. Meyer «*Six Japanese Gardens and Trois Rivières: Delta. An analysis of Kaija Saariaho's two major works for solo percussion and electronics*»³⁷, en la cual se aborda un análisis de la obra pero focalizado en la parte percusiva desde un punto de vista de corte técnico-instrumental.

Ya en español pueden encontrarse varios artículos sobre la compositora finlandesa así como algunas reseñas o breves trabajos, pero la única tesis publicada sobre su obra es «Nuevas perspectivas sonoras. K. Saariaho y los enfoques de creación contemporáneos. Estudio de tres obras del siglo XXI: *L'amour de loin, Aile du songe y Notes on light*» de la Dra. Salvadora Díaz Jerez, leída en la Universidad de La Laguna (Tenerife) en 2016 y que como indica su título se centra en dichas tres obras orquestales.

De esta forma, la literatura sobre la obra que nos ocupa, *Six Japanese Gardens*, es bastante reducida y no se realiza un estudio profundo entre la relación de los jardines japoneses y la misma, por lo que este trabajo podría ser precursor de una nueva línea de investigación en la obra de Kaija Saariaho.

³³ Pierre Michel; Ivanka Stoïanova y Damien Pousset, *Kaija Saariaho* (París: IRCAM, 2014).

³⁴ Susanne Winterfeldt, ed., *Kaija Saariaho* (Berlín: Musikfrauen, 1991).

³⁵ Elizabeth R. Cohen, «Kaija Saariaho. Six Japanese Gardens», en *INART55* (Filadelfia: Universidad de Pennsylvania, 2004). <http://www.personal.psu.edu/meb26/INART55/pastpapers/sixjapgdns.pdf>.

³⁶ Jean-Louis Di Santo, «Six Japanese gardens by K. Saariaho: eastern and western temporalities», en *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference (EMS17)* (Nagoya: 2017). http://www.ems-network.org/IMG/pdf/EMS17_DiSanto.pdf.

³⁷ Bardley Edward Meyer, «*Six Japanese Gardens and Trois Rivières: Delta. An analysis of Kaija Saariaho's two major works for solo percussion and electronics*» (tesis doctoral, Universidad de Kentucky, 2011), https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1188&context=music_etds.

II. SIMBOLOGÍA DEL JARDÍN JAPONÉS

El espíritu japonés es indisociable del amor por la naturaleza. Este sentimiento está tan arraigado que ha sido elevado a categoría estética e incluso religiosa. Escribe así Suzuki:

El amor de los japoneses a la naturaleza tiene sin duda su origen en el innato sentido estético para las cosas hermosas; pero la apreciación de lo bello es en el fondo religiosa, pues si no se es religioso no se puede detectar y gozar lo que es genuinamente hermoso.³⁸

El amor por la naturaleza se traduce incluso en el *furyu*, un sentimiento de goce desinteresado de lo natural, una categoría estética tradicional japonesa definida por Gras Balaguer como «un arte del goce estético asociado al entorno paisajístico, sobre todo al jardín, entendido este como un lugar utópico donde el ser humano se encuentra con lo sublime, y satisface sus deseos»³⁹.

Por ello no resulta extraño que «el patrimonio cultural y arquitectónico [japonés] aparecen siempre ligados al paisaje y participando de él»⁴⁰. Baste mencionar como ejemplo el templo budista Horyuji o el santuario sintoísta de Itsukushima.



Imagen 2. *Torii* (arco tradicional que sirve de entrada al recinto sagrado) del santuario sintoísta de Itsukushima⁴¹

³⁸ Daisetz Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, trad. de María Tabuyo y Agustín López (Barcelona: Paidós, 1996), 242.

³⁹ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 151.

⁴⁰ M.^a Dolores Palacios, «Patrimonio y paisaje en Japón», *Axa. Una revista de Arte y Arquitectura* 7 (2015): 8.

⁴¹ Alexia Montavion. «Torii, Itsukushima-jinja». *Flickr.com*. 20 de julio de 2015. <https://www.flickr.com/photos/alan736/28086495464>.

Este profundo vínculo con la naturaleza queda patente en el arte del jardín japonés, concebido siempre como una naturaleza recreada; como indica Cabañas:

El jardín japonés es [...] un jardín simbólico donde los elementos presentes nos llevan a una realidad distinta, evocando el paraíso, o lo que de eterno hay en el continuo devenir. El jardín japonés es un microcosmos [...]. Si según la filosofía china un árbol puede representar el bosque, un pequeño espacio también puede contener el universo.⁴²

Algunos jardines japoneses se basan en escenarios reales o paisajes de cuentos y poemas, pero nunca son una mera copia, sino que buscan «crear una visión abstracta o simbólica por medio de un escenario natural»⁴³. Es aquí donde entra en juego el concepto de *mitate*, esto es, metáfora⁴⁴. Al igual que otras manifestaciones artísticas japonesas como el *haiku*⁴⁵ o el *kabuki*⁴⁶, el jardín japonés se apoya en reproducir una obra de arte a partir de la sugerencia de un elemento real.

El jardín japonés no es un mero ejercicio paisajista para el esparcimiento. Gras Balaguer lo define así:

Más que una técnica de jardinería, en el jardín japonés lo que domina es una filosofía y una estética que se aplica a la naturaleza y una visión del cosmos que deriva del budismo y el sintoísmo. Normas e instrucciones sobre los elementos que forman parte del jardín y su disposición se articulan con la filosofía y la religión [...]. Esto no es un jardín, porque todas sus formas son efímeras, son y no son, como se repite incesantemente desde los orígenes de la literatura japonesa hasta hoy.⁴⁷

Esta concepción de la representación simbólica de la naturaleza se enraíza profundamente con la creencia sintoísta tradicional de que «todo en la naturaleza es sagrado, desde los árboles y las plantas hasta los objetos inanimados como las rocas o el agua»⁴⁸. El sintoísmo se basa en la creencia

⁴² Cabañas, «Un puente ...», 241.

⁴³ Eriko Terao, «El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés», *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente. IX Encuentros internacionales de filosofía en el Camino de Santiago* (2009): 235.

⁴⁴ Terao, «El jardín japonés...», 234.

⁴⁵ El *haiku* es un género poético originario de Japón; cada poema consta de tres versos sin rima con 5, 7 y 5 sílabas respectivamente.

⁴⁶ El *kabuki* es un género teatral japonés tradicional en el que se presenta un drama estilizado y que se caracteriza por el peculiar maquillaje de los actores, la inclusión de música con instrumentos tradicionales, unos estilos de actuación ritualizados y por ser interpretado en exclusiva por hombres (incluso los papeles femeninos). Puede verse una breve explicación en el siguiente vídeo: UNESCO en español, «El teatro Kabiku», vídeo de YouTube, 04:23, publicado el 29 de septiembre de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=G71-YMHYbQI>.

⁴⁷ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 21.

⁴⁸ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 505.

en los *kami*, divinidades que se encarnan en elementos naturales y que pueden proteger o perjudicar las actividades humanas⁴⁹.

Hay que tener en cuenta para tratar de entender el sistema religioso japonés que este es de carácter sincrético, ya que aúna el sintoísmo⁵⁰ tradicional con otras creencias foráneas que fueron introducidas en el archipiélago en distintos momentos históricos: el budismo, el taoísmo⁵¹ y posteriormente incluso el cristianismo⁵². Para la comprensión del jardín japonés, son de especial relevancia el taoísmo y el budismo (concretamente el budismo zen), que fueron importados desde China, al igual que el propio jardín.

Según Suzuki: «el zen es uno de los resultados del contacto de la mentalidad china con el pensamiento indio, introducido en China en el siglo I d. C. por medio de las enseñanzas budistas»⁵³. Además, también absorbió influencias del taoísmo antes de penetrar en Japón entre los siglos XIII y XIV, donde alcanzó un gran desarrollo hasta el punto de que «el zen [...] ha impregnado profundamente todos los aspectos de la vida cultural del pueblo [japonés]»⁵⁴. Esto es comprensible teniendo en cuenta que el budismo zen no se contradice con los aspectos del sintoísmo, religión que se basa únicamente en el culto a la naturaleza. Con respecto a esta, el zen plantea un acercamiento respetuoso, «propone respetar y amar la naturaleza [...]; el zen reconoce que nuestra naturaleza es una con la naturaleza objetiva [...] en el sentido de que la naturaleza vive en nosotros y nosotros vivimos en la naturaleza»⁵⁵.

El jardín japonés es indisociable del pensamiento zen, ya que su propio carácter simbólico se arraiga en el mismo. Como indica Okakura:

El Zen aportó al pensamiento oriental la noción igualitaria establecida entre los asuntos temporales y espirituales. En las relaciones superiores de las cosas no existe diferencia entre lo sencillo y lo complejo, lo grande o lo pequeño: un átomo posee las mismas posibilidades que el Universo.⁵⁶

A grandes rasgos, el zen se fundamenta en la idea de la meditación (generalmente en la postura sentada con las piernas cruzadas) como camino para lograr la iluminación o *satori*. Para ello se basa en

⁴⁹ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 505.

⁵⁰ El sintoísmo es una religión tradicional animista en la que se diviniza las fuerzas y elementos de la naturaleza.

⁵¹ El taoísmo es una corriente filosófica de origen chino fundada por Lao-Tsé (siglo VI a. C.) y que se basa en el *tao*, un concepto abstracto de difícil definición y que deviene en un camino o sendero que permite vivir en armonía con el Universo.

⁵² Suzuki, *El zen...*, 13.

⁵³ Suzuki, *El zen...*, 13.

⁵⁴ Suzuki, *El zen...*, 24.

⁵⁵ Suzuki, *El zen...*, 234.

⁵⁶ Kakuzo Okakura, *El libro del té. La ceremonia del té japonesa (Cha no Yu)*, trad. de José Javier Fuente del Pilar (Madrid: Miraguano, 2012), 59.

ciertos principios fundamentales como la sencillez, la dualidad, la contemplación, la abstracción y el vacío; estos principios también se aplican al jardín japonés.

II.1. Principios fundamentales comunes al zen y al jardín japonés

II.1.1. *La contemplación y meditación*

El zen indica que la iluminación no puede alcanzarse sin la concentración adecuada, denominada *sammai*, que debe dirigirse hacia un solo punto⁵⁷. El jardín zen japonés sirve como vehículo para este estado mental, «tiene por objeto la contemplación y la meditación, [lo que] obedece a una filosofía según la cual el hombre es consciente de su pertenencia a la naturaleza, en la que intenta sumergirse espiritualmente»⁵⁸.

Por esta razón, «los jardines budistas se interpretaban como la plasmación tridimensional de una pintura paisajística»⁵⁹. Así, cobra gran importancia la idea del encuadre en aquellos jardines que no están concebidos para el paseo, especialmente en los *karesansui* (jardín seco) que estaban diseñados para verse desde el interior del edificio, buscándose el *meigakure*, «mejor ángulo de observación del jardín»⁶⁰.

De esta forma, el jardín adquiere un carácter pictórico que exterioriza los valores plásticos del zen y que consiste en:

Lograr, mediante un uso económico de los medios, el efecto de no acabamiento, en aplicar los principios [...] de la irregularidad, con la convicción de que con la suma de todos los factores se disponían las bases operativas del camino conducente de la belleza imperfecta a la belleza infinita.⁶¹

II.1.2. *La sencillez y la abstracción*

Uno de los principios básicos del zen es la sencillez, la eliminación de todo lo innecesario para alcanzar la iluminación; como indica Suzuki: «el zen aspira [...] a despojarse de todas las envolturas artificiales que ha inventado la humanidad»⁶². Esto se traduce en el *nabi*⁶³, que impregna el jardín

⁵⁷ Suzuki, *El zen...*, 14.

⁵⁸ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 35.

⁵⁹ Vives, *Historia y arte...*, 213.

⁶⁰ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 41.

⁶¹ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 532.

⁶² Suzuki, *El zen...*, 182.

⁶³ El *nabi* es una categoría estética que hace referencia a la pobreza entendida como austeridad. En un plano espiritual es la no dependencia de las cosas terrenales, estando satisfecho con lo que se tiene y apreciando el valor de

japonés y otras artes como la ceremonia del té, y que hace referencia a un estado de pobreza o soledad⁶⁴; Gras Balaguer lo define como «el desprendimiento del mundo material, para alcanzar el ideal zen en el camino de la iluminación y conocer la verdad última»⁶⁵. A nivel artístico, es una suerte de austeridad en los materiales o trazos lo que lleva en el jardín japonés a la economía, a veces extrema, de medios denominada *kanso*⁶⁶, como en *Ryōan-ji*, jardín de grava en el que solo pueden verse quince piedras en una disposición determinada.

Unido a la sencillez, está la cuestión del rechazo del zen a toda conceptualización, ya que «los conceptos son útiles para definir la verdad de las cosas mas no para conocerlas personalmente»⁶⁷. Esto en el campo artístico deriva en la abstracción y en el jardín japonés en el *yūgen*, la sugerencia, que «vale más que la demostración porque potencia la imaginación»⁶⁸ o según la definición de Nitschke: «una simplicidad elegante y profunda que está acompañada de un simbolismo múltiple»⁶⁹.

Estas ideas se ponen especialmente de manifiesto en los jardines *karesansui* (secos), que no cuentan ni con vegetación ni agua. En palabras de Gras Balaguer:

Estos «desolados» jardines nos introducen en los secretos interiores de la Naturaleza y de la existencia humana. Su escenario nos eleva a composiciones abstractas de volúmenes, espacios, texturas y ritmos. Las rocas nos despiertan a significados simbólicos de mayor profundidad.⁷⁰

II.1.3. *La dualidad y la asimetría*

Otro de los aspectos indisolubles del zen y del arte japonés es la dualidad. El zen indica que «la verdad no puede aprehenderse sino por la unión de los contrarios»⁷¹. Esta dualidad se revela en el *Yin* y el *Yang*, la unión de los opuestos que se complementan pero que aun así conforman una unidad totalitaria ya que «uno de ellos no puede existir sin el otro y [...] se genera una dependencia mutua»⁷². Aplicado al jardín japonés: «el hombre y la naturaleza son dos elementos complementarios, de

aquello que está por encima del tiempo y la posición social. En arte se traduce en una economía de medios, en la idea de que puede llegarse a una alta cota de expresión a través de un número mínimo de elementos.

⁶⁴ Suzuki, *El zen...*, 194.

⁶⁵ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 31.

⁶⁶ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 41.

⁶⁷ Suzuki, *El zen...*, 148.

⁶⁸ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 41.

⁶⁹ Nitschke, *El jardín japonés...*, 104.

⁷⁰ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 133.

⁷¹ Okakura, *El libro del té...*, 57.

⁷² Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 342.

manera que cada uno toma su valor e identidad del otro y donde la ausencia de uno causa defecto en el otro»⁷³.

Esta dicotomía se manifiesta en el jardín en tres aspectos: la relación interior/exterior, la asimetría y la unión entre lo temporal (o terrenal) y lo espiritual. En el jardín se busca la conciliación de dos formas de belleza: la perfecta y la imperfecta, la geométrica y la asimétrica; esto se revela tanto en la relación arquitectónica exterior-interior como en la «simbiosis figurativa del ángulo recto y la forma natural»⁷⁴.

La unión entre arquitectura y jardinería en Japón es insoluble y así lo explica Fahr-Becker:

La versión japonesa de «hogar» es *kaitei*, palabra que se escribe con los signos ortográficos correspondientes a «casa» (*ka*) y «jardín» (*tei*), lo cual no deja de ser una significativa indicación de la relación insoluble que existe entre ambos en la mentalidad japonesa.⁷⁵

Esta particular visión de la relación exterior-interior conlleva también la dicotomía entre la aparente naturalidad del jardín y las líneas rectas artificiales de los edificios arquitectónicos; aunque en ambos aspectos se busca la asimetría. En el caso del jardín japonés, la asimetría se empleaba para «obtener un conjunto equilibrado»⁷⁶ debido a la irregularidad natural de las piedras usadas. Esto llevó al uso simbólico de conjuntos impares, generalmente de tres elementos.

El equilibrio dinámico de los números impares, principio latente de la tríada, resulta omnipresente en la cultura japonesa. La tensa configuración de tres elementos, uno grande, uno pequeño y uno mediano, no solo es el principio compositivo fundamental de la jardinería japonesa, sino también del teatro *noh* y el arte de componer flores, *ikebana*.⁷⁷

Pero la asimetría no responde solo a una finalidad práctica, sino que cumple una función estética, tal y como lo describe Gras Balaguer: «el jardín japonés alcanzó su expresión con la ausencia de ejes de simetría o con estructuras incompletas que, por medio de la imaginación el observador podía completar»⁷⁸. Esta última afirmación se imbrica directamente con la idea de la ambivalencia, el hecho de que el jardín japonés es una obra de arte que no está completa sin la mirada del espectador, y que esta será cambiante según quien mire.

⁷³ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 342.

⁷⁴ Cabañas, «Un puente...», 248.

⁷⁵ Gabriele Fahr-Becker, *Arte asiático*, trad. de Ambrosio Berasain Villanueva y otros (Potsdam: Ullman, 2011), 633.

⁷⁶ Vives, *Historia y arte...*, 216.

⁷⁷ Nitschke, *El jardín japonés...*, 25.

⁷⁸ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 452.

La última manifestación de la dualidad se encuentra en la relación entre lo terrenal y lo espiritual. Ambos principios coexisten en el jardín japonés y es una aportación del zen que sustenta la idea ya comentada del jardín como una representación simbólica:

El Zen aportó al pensamiento oriental la noción igualitaria establecida entre los asuntos temporales y espirituales. En las relaciones superiores de las cosas no existe diferencia entre lo sencillo y lo complejo, lo grande o lo pequeño: un átomo posee las mismas posibilidades que el Universo. Quien busca la perfección debe hallar en su propia vida el reflejo de la luz interior.⁷⁹

II.1.4. *El vacío*

El zen se basa en la idea de la meditación como camino para lograr la iluminación o *satori*; este camino permite alcanzar el estado de vacío o *mu*. La «realización de paisajes reducidos a formas-esencia podía llevar a elevar el nivel de abstracción que conviene a la meditación sobre la propia nada»⁸⁰. Este vacío se expresa en los jardines «donde a través de la contemplación de la nada se llega a intuir la inmensidad existente que se sucede tras la naturaleza»⁸¹.

El vacío es un principio que en el jardín se expresa en plena relación con la idea de la dualidad a través del *ma*, un «espacio que invoca la dualidad entre vacío y lleno y la interacción o el equilibrio que se genera entre estos opuestos»⁸². Más concretamente, el jardín japonés «es un espacio de representación del cosmos [...] equivalente a un gran vacío —el mar— que se puebla de islas»⁸³. Esto se enraíza directamente con el budismo y la «imagen de la montaña cósmica *Shumi-sen* (la montaña Sumi) en el centro del mundo [...]. Esta cosmología [...] se refleja en el jardín japonés»⁸⁴.

El vacío se interrelaciona con la ambivalencia y la abstracción ya que «alcanza máxima expresión en la búsqueda de la sugerencia. El artista, que no lo dice todo en su obra, permite al espectador integrar su idea [...]. Percibimos un vacío que podemos llenar con nuestros sentimientos artísticos»⁸⁵.

⁷⁹ Okakura, *El libro del té...*, 59.

⁸⁰ Baridon, *Los jardines...*, 92.

⁸¹ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 430.

⁸² Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 41.

⁸³ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 39.

⁸⁴ Nitschke, *El jardín japonés...*, 22.

⁸⁵ Okakura, *El libro del té...*, 54.

III. KAIJA SAARIAHO Y SU OBRA: *SIX JAPANESE GARDENS*

Kaija Saariaho⁸⁶ es una compositora cuya música desafía la clasificación: «el sonido de Saariaho es único y se gobierna por leyes que son de su propio cuño»⁸⁷. No hay que olvidar que la segunda mitad del siglo xx refleja «una multiplicidad [...] extrema de métodos y enfoques. Desplazando a las ideas de una corriente dominante»⁸⁸; ello dará lugar a un resurgimiento de las personalidades individuales, una redefinición del objeto sonoro y a un cuestionamiento de la tradición «desafiando a la vez los límites establecidos durante tanto tiempo entre las distintas tradiciones musicales, entre la música y otras formas culturales, y entre los compositores y sus públicos»⁸⁹.

Kaija Saariaho nació en Helsinki (Finlandia) en 1952 y se inició en la música a temprana edad estudiando violín y piano, aunque su carrera artística comenzó en las artes visuales al matricularse de Bellas Artes en la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki en 1972⁹⁰. Quizá de ahí provenga su gusto por las imágenes poéticas reflejadas en su música, como en «*Lichtbogen* (Arco de Luz) [donde el oyente] deberá imaginar los arcos luminosos de la luz nórdica; una de las lunas de Júpiter en *Io*; [...] o la contemplación del firmamento estrellado y el microcosmos de una flor que propone *Pétal*»⁹¹.

La música finlandesa de la segunda mitad del siglo xx estaba marcada por el nacionalismo de Jean Sibelius (1865-1957), creador considerado como figura de referencia para los compositores del país. Saariaho no se sustraerá a esta influencia en sus primeros años, pero se verá matizada por la del compositor post-serial Paavo Heininen (1938), con quien estudiará formalmente composición entre 1976 y 1981 en la Academia Sibelius⁹². Esta será una época importante en la formación de la compositora, ya que fundará junto a otros artistas como Magnus Lindberg (1958) el grupo experimental *Korvat Auki* (Oídos Abiertos).

Posteriormente se trasladará a Friburgo, donde estudiará con Brian Ferneyhough (1943), y finalmente recalará en 1982 en el IRCAM de París, ciudad en la que reside en la actualidad. Este periplo la llevará al abandono de las técnicas contrapuntísticas seriales y volverá su música hacia el espectralismo de compositores como Gerard Grisey (1946-1998) o Tristan Murail (1947), cuya influencia es palpable

⁸⁶ Recomendamos la visita a la web de la compositora, donde se explicitan obras, grabaciones, conciertos y otras informaciones de interés: «Kaija Saariaho», Paul Sacher Foundation, acceso el 5 de febrero de 2021, <https://saariaho.org/>.

⁸⁷ Carlos Barreiro, «La compositora finlandesa Kaija Saariaho. Música que llega del frío», *Artes, La Revista* 7, n.º 13 (2007): 45.

⁸⁸ Joseph Auner, *La música en los siglos xx y xxi*, trad. de Juan González-Castelao (Madrid: Akal, 2017), 279.

⁸⁹ Auner, *La música ...*, 80.

⁹⁰ Alicia Díaz de la Fuente, «El sonido de Kaija Saariaho», *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid* 23 (2016): 153.

⁹¹ Barreiro, «La compositora finlandesa ...», 45.

⁹² Moisala, *Kaija Saariaho*, 4.

en las piezas de Saariaho a partir de esta fecha, en la que aumenta su preocupación por el timbre: «su concepción del sonido se volverá cada vez más refinada y personal y el ordenador una valiosa e insustituible herramienta de trabajo, necesaria pero no determinante [...]. De este modo, sus obras denotan un cuidado exquisito del color instrumental»⁹³.

Esta importancia concedida al timbre impregnará su concepción compositiva hasta la actualidad; de hecho, de acuerdo con Díaz de la Fuente, «emplea el timbre para crear la forma musical de un modo tal que el timbre ocuparía el lugar de la armonía como elemento progresivo de la música»⁹⁴. Además, emplea elementos como «el timbre, la armonía, el ritmo o el registro, según un juego de oposiciones que permiten crear texturas diversas y ricas»⁹⁵.

Esta idea compositiva es la que subyace en la obra objeto de estudio de este trabajo: *Six Japanese Gardens* para percusión y electrónica en vivo⁹⁶. Esta pieza, como indica la propia Saariaho, «es una colección de impresiones de los jardines que vi en Kioto durante mi estancia en Japón en el verano de 1993 y mis reflexiones sobre el ritmo en esa época»⁹⁷. La obra no emplea una forma preestablecida, sino que la manipulación del material sonoro (que en numerosas ocasiones se basa en un juego de opuestos o de dualidad como se verá), ya sea en su faceta tímbrica, rítmica u otra, será quien la determine. Además, la obra refleja esa manipulación en numerosas ocasiones como una transformación textural con una clara referencia visual poética de los jardines japoneses que la inspiran y un empleo de la electrónica que, si bien es significativo, no resulta imprescindible para conocer y comprender el proceso de la obra.

La obra consta de seis piezas, cada una de las cuales hace referencia a un jardín concreto. Cada pieza emplea una combinación diferente de instrumentos tomados del conjunto general y que se especifican en la siguiente tabla.

⁹³ Díaz de la Fuente, «El sonido...», 155.

⁹⁴ Díaz de la Fuente, «El sonido...», 158.

⁹⁵ Díaz de la Fuente, «El sonido...», 158.

⁹⁶ La ficha de la obra puede consultarse en la web de la compositora: <https://saariaho.org/works/six-japanese-gardens/>.

⁹⁷ *is a collection of impressions of the gardens I saw in Kyoto during my stay in Japan in the summer of 1993 and my reflections on rhythm at that time.*

Kaija Saariaho, *Six Japanese Gardens* [partitura] (Londres: Chester Music LTD, 1994), notas a la partitura, s. p.

Tabla 1. Instrumentación general y combinaciones empleadas en cada pieza de la obra

	Pieza I	Pieza II	Pieza III	Pieza IV	Pieza V	Pieza VI
Triángulo	X				X	X
Placa de metal		X				X
Caja china	X					X
Tambor de hendidura	X			X		X
Piedras						
Plato suspendido pequeño	X			X		X
Tres crótalos (no afinados) suspendidos		X				
Platos zen				X		
	Pieza I	Pieza II	Pieza III	Pieza IV	Pieza V	Pieza VI
2 gongs	X		X	X		X
Crótalos afinados (1 octava)	X				X	X
Tambor chino						X
Pandereta	X				X	X
3 timbales	X	X	X			X
Tamtam			X	X		
Electrónica	X	X	X	X	X	X

Es preciso aclarar que en dos piezas algunos instrumentos no se especifican, sino que se deja su elección a criterio del intérprete: en la pieza III se pide madera, parche y piedra (altura indeterminada) y en la pieza V se pide madera, metal y piedra.

El equipo requerido para la parte de electrónica en vivo es el siguiente:

- Mackintosh con Digidesign Soundtools o ProTools II.
- Interface Midi.
- Yamaha SPX1000.
- Lexicon LXP15.
- Pedal de sustain.
- Micrófonos direccionales, el número depende del espacio elegido para la interpretación.
- PA mixer.
- Amplificación estéreo de buena calidad.

Para el presente texto, se tendrá en cuenta no solo la partitura original de la obra sino también la grabación de la misma realizada por el percusionista Thierry Miroglio y publicada en 2002 por INA-GRA⁹⁸.

⁹⁸ Kaija Saariaho, *Kaija Saariaho. Oeuvres dédiées*. Thierry Miroglio, percusión. INA-GRM, 2002, CD.

III.1. Análisis de las piezas individuales⁹⁹

III.1.1. *Tenju-an garden of Nanzen-ji Temple*

Esta pieza inaugural de *Six Japanese Gardens* se inspira en uno de los jardines del monasterio budista zen de *Nanzen-ji*, uno de los cinco templos principales situados en Kioto¹⁰⁰. Este jardín se construye en la era Edo (1603-1868)¹⁰¹, época en la que proliferarán los jardines en los patios de los edificios monacales, especialmente anexos a la residencia del prior, como es este caso; estamos pues, ante un jardín *karesansui* o seco, aunque no exento de elementos verdes como el musgo y los árboles, cuya finalidad es focalizar la meditación. El jardín es atribuido a uno de los considerados mayores maestros jardineros en la historia del jardín japonés y renovador del estilo: Kobori Enshū (1579-1647), y resulta, en comparación con otros jardines del mismo estilo, más natural, menos severo¹⁰².



Imagen 3. Vista de *Tenju-an* desde la residencia del prior¹⁰³

⁹⁹ Puede escucharse la obra completa de forma gratuita en YouTube interpretada por Florent Jodelet en Wellesz Opus, «Kaija Saariaho: Six Japanese Gardens (1994)», vídeo de YouTube, 18:53, publicado el 7 de febrero de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=bQLA4cUv1IQ>. También por Shane Jones en Shane Jones, «Six Japanese Gardens - Kaija Saariaho», vídeo de YouTube, 15:58, publicado el 26 de enero de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=x7t-n3EDqpM>.

¹⁰⁰ Vives, *Historia y arte...*, 136. Puede encontrarse información e imágenes de este templo y su jardín en: «Japan-Guide», Stefan Schauwecker, acceso el 7 de febrero de 2021, <https://www.japan-guide.com/e/e3905.html>.

¹⁰¹ La historia de Japón se subdivide hasta 1868 en periodos en base a determinados acontecimientos de singular importancia y las fechas pueden variar según la fuente. A partir de 1868, estos periodos o eras coinciden con el reinado de cada emperador. Vives, *Historia y arte...*, 246.

Puede ampliarse la información al respecto en: «Nippon.com. Una ventana a Japón», Nippon.com, acceso el 7 de febrero de 2021, <https://www.nippon.com/es/in-depth/a05403/>. También en «Superprof», Equipo Superprof, acceso el 7 de febrero de 2021, <https://www.superprof.es/blog/cronologia-historia-japon/>.

¹⁰² Fariello, *La arquitectura...*, 302.

¹⁰³ Patrick Vierthaler. «Tenju-an». *Flickr.com*, 26 de julio, 2016. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/28080264813/>.

Es un jardín de gran contundencia visual, que incluye arbustos y árboles de gran tamaño en consonancia con el paisaje exterior que lo completa y puede verse por encima de los muros que lo circundan. Como indica Vives: «Las cubiertas de otros edificios del templo, algunos árboles y, finalmente, la frondosa montaña vecina completan la creación de un ambiente impresionante en su conjunto, pero majestuoso y sereno»¹⁰⁴.

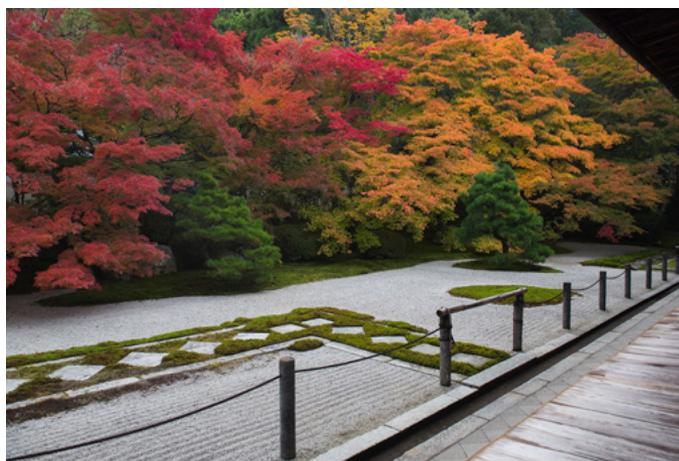


Imagen 4. Vista de *Tenju-an* en otoño¹⁰⁵

Además, hay que destacar que el jardín juega con la perspectiva (recurso que después se reflejará en la música de Saariaho): al acceder por la galería puede verse una gran concentración de arbustos y rocas de gran tamaño que van decreciendo conforme se aleja la vista entre las que destaca un pino de altura media¹⁰⁶. Lo mismo ocurre con el musgo, que se va estrechando; todo ello «parece ser empujado hacia la valla de cierre por un mar de gravilla rastrillada»¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Vives, *Historia y arte...*, 138-139.

¹⁰⁵ Patrick Vierthaler. «Tenju-an in Autumn». *Flickr.com*. 10 de noviembre de 2016. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/30259219434/sizes/1/>.

¹⁰⁶ El pino es un árbol muy apreciado en Japón, símbolo de fuerza y resistencia, y «símbolo también de los hombres que han sabido conservar intactos sus pensamientos». Chevalier, *Diccionario...*, 836.

¹⁰⁷ Vives, *Historia y arte...*, 137.



Imagen 5. Vista de *Tenju-an* desde el propio jardín¹⁰⁸

III.1.1.1. La pieza

Tabla 2. Generalidad de la pieza I

Pieza	I. <i>Tenju-an garden of Nanzen-ji Temple</i>
Duración	03:10
Instrumentación	Triángulo, plato suspendido, caja china, pandereta, tambor de hendidura y dos gongs Crótales y timbales Electrónica
<i>Tempo/Carácter</i>	<i>Molto calmo</i>

Esta obra inicial comienza presentando desde su inicio la orientación que tomará la aplicación de los principios y fundamentos del jardín japonés a lo largo de la composición. La unión de naturaleza y artificiosidad, el principio de lo natural y el ángulo recto forjado por la mano del hombre como una unidad indisoluble, está presente en la electrónica: sonidos naturales manipulados en el estudio. En el caso de *Tenju-an*, además, se emplean dos objetos sonoros muy concretos: grillos y una voz filtrada, la naturaleza encarnada en el canto del grillo, y el ser humano encarnado en la voz. Ambos objetos se funden en perfecta simbiosis hasta el punto de ser casi indistinguibles el uno del otro.

¹⁰⁸ joevare. «Tenju-an 04». *Flickr.com*. 15 de noviembre de 2010. <https://www.flickr.com/photos/joeware/5216603418/sizes/l/>.

Molto calmo

5/4 triangle
2/4
ppp
crotales
electronics
crickets, filtered voice
until end of the part I

Imagen 6. Inicio de la pieza I¹⁰⁹

Su sonoridad a pulso constante evidencia una «impresión de ritual idealizado»¹¹⁰ en fuerte consonancia con la idea espiritual de la meditación como medio de alcanzar el *satori* en el budismo zen. Los principios de sencillez y vacío también se manifiestan de una forma evidente con el empleo de un material sumamente simple (la percusión constante a pulso de negra), que apenas ocupa espacio temporal (no existe subdivisión alguna de la figuración en corcheas, semicorcheas, etc.), y con una densidad instrumental baja.

susp cymbal
pp
mp

Imagen 7. Ejemplo de la percusión constante a pulso de negra en la pieza I y de la densidad instrumental baja (compases 13 a 17)

Los elementos del jardín encuentran su reflejo en la elección instrumental que guía la atención del oyente como si paseara la vista de derecha a izquierda: la arena y la piedra se plasman a través de los pequeños instrumentos metálicos (triángulo, crótales, plato suspendido), estos se entremezclan con el musgo (pandereta) que sirve de base a los arbustos (caja china y tambor de hendidura), para finalmente reposar la vista en los árboles (timbales). Los gongs, nexos de unión entre el tambor de hendidura y los timbales, remiten a una llamada a los monjes que tienen que terminar así su meditación, dejando

¹⁰⁹ Todas las imágenes de la partitura proceden de la partitura original de *Six Japanese Gardens*: Kaija Saariaho, *Six Japanese Gardens...*

¹¹⁰ Aracil, *Música y...*, 203.

vagar la vista por los últimos rincones del jardín antes de entrar a sus quehaceres en los pabellones del monasterio.

Tabla 3. Asociaciones instrumentales en la pieza I

Componentes	Instrumentos	Elementos	Color	Simbología
<i>Arena y piedra</i>	Triángulo, crócalos y plato suspendido	Metal (Agua)	Gris	Lo inmaterial
<i>Musgo</i>	Pandereta	Tierra	Amarillo	Mediador entre el cielo y la tierra
<i>Arbustos</i>	Caja china y tambor de hendidura	Madera	Verde	Materia
<i>Árboles</i>	Timbales	Fuego	Rosáceo (cerezos, ciruelos) y rojo (arces)	Materia – Vida y Felicidad

La elección instrumental alude a los cinco elementos de la filosofía china: tierra, madera, fuego, metal y agua¹¹¹. Triángulo, crócalos y plato suspendido aúnan el metal y el agua, asociados al color blanco y negro respectivamente y que se mezclan en el gris de la arena. La pandereta (musgo), empleada como tambor por su «carácter mediador entre el cielo y la tierra»¹¹², alude a la tierra, cuyo color es el amarillo. La madera en la caja china y el tambor de hendidura aparecen a continuación, asociados al verde. Y finalmente, los timbales con los tonos rojos y rosáceos de la floración de los árboles culminan en el fuego.

La elección del tipo de instrumento es una expresión simbólica musical de los elementos del jardín e incluso de su color. La arena gris simboliza el agua y se asocia a los instrumentos de metal (esta asociación será recurrente en toda la obra). El musgo se evidencia en una sonoridad mate, la de la pandereta, que remite al sonido amortiguado de los pasos sobre el mismo (no en vano gran parte de los jardines, incluso los más pequeños, están concebidos para poder ser recorridos a pie; son la expresión del *Tao*, el camino). Los arbustos se encarnan en los pequeños instrumentos de madera y los grandes árboles (ciruelos, cerezos y arces, en tonos que van desde el rosáceo al rojo en flores y hojas) cierran la pieza con la profundidad del sonido de los parches de los timbales. Todo ello puede apreciarse en la tabla 3.

La instrumentación evidencia que lo inmaterial, lo espiritual, representado por los instrumentos de metal, puede alcanzarse en el plano de lo material o terrenal (madera y fuego como símbolos de la

¹¹¹ En la filosofía tradicional china se encuentran cinco elementos y colores: tierra (centro-amarillo), madera (este-verde), fuego (sur-rojo), metal (oeste-blanco) y agua (norte-negro). Nitschke, *El jardín japonés...*, 109.

¹¹² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1992), 424.

materia y lo viviente, según Chevalier)¹¹³ a través de una mediación encarnada en la pandereta. Esta pieza presenta las principales asociaciones que se emplearán en toda la obra y que serán descritas en las siguientes páginas.

Además de lo comentado, el juego de perspectiva se plasma en la parte musical, no solamente direccionando la «mirada» del visitante de derecha a izquierda sino que, al final, los timbales realizan un proceso descendente acentuado por la posición de las alturas: mi-solb-fa (un juego de semitonos que será recurrente en toda la obra, pero subiendo de octava el mi inicial)¹¹⁴ así como por el *diminuendo*.



Imagen 8. Reducción del proceso de *diminuendo* y descenso de los timbales en la pieza I (compases 63 a 70)



Imagen 9. Parte de los crótalos en los compases 6 a 9 de la pieza I

III.1.2. *Many pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)*¹¹⁵

La segunda pieza de esta obra no hace referencia a un jardín *karesansui* o seco, sino a un jardín de retiro, es decir, un jardín proyectado como lugar de descanso en la villa de un noble; en concreto, esta villa perteneció al *shogun*¹¹⁶ Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), que fue el principal impulsor de la expansión del budismo zen en Japón durante la era Muromachi (1336-1573). Este jardín es ampliamente conocido dentro y fuera de Japón por su pabellón, el *Kinkaku*, un edificio de tres plantas de las cuales

¹¹³ Chevalier, *Diccionario...*, 511 y 673.

¹¹⁴ El uso de semitonos en los instrumentos afinados será recurrente. Los crótalos se moverán en torno al la (ver compás 6 en la imagen 9) y la afinación inicial de los timbales se mantendrá a lo largo de las tres primeras piezas, cambiando solo para la última (en las piezas IV y V no se utiliza).

¹¹⁵ Puede encontrarse información de este templo en: «japonpedia», Kyoko y Jesús, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://japonpedia.com/templo-dorado-kioto-kinkakuji/>.

¹¹⁶ *Shogun* es un título militar otorgado a un comandante. En la práctica, los *shogunes* se convirtieron en dictados militares en la época medieval superando en poder incluso al propio emperador.

las dos superiores «están recubiertas con láminas de oro puro»¹¹⁷. Este pabellón es la base de la historia de la novela *El pabellón de oro* (1956) de Yukio Mishima, que narra el incendio a manos de un monje enajenado que lo destruyó en 1950, aunque fue reconstruido en 1955¹¹⁸.



Imagen 10. Vista del pabellón *Kinkaku*¹¹⁹

Este jardín, cuenta con un gran lago (*Kyōko-chi* o «espejo de agua») frente al pabellón con «numerosas islas y piedras que representan la historia de la creación budista»¹²⁰; varios senderos circundan el lago, pero no es un jardín concebido para ser recorrido a pie, sino que es uno de los pocos que ha de recorrerse en barca (aunque en la actualidad no está permitido, solo puede pasearse por los senderos).

¹¹⁷ Palacios, «Patrimonio y ...», 8.

¹¹⁸ Vives, *Historia y arte...*, 70.

¹¹⁹ Mikel Lizarralde. «Kinkaku-ji». *Flickr.com*. 1 de agosto de 2008. <https://www.flickr.com/photos/mikeltxo/2730848083/>.

¹²⁰ Palacios, «Patrimonio y ...»,10.



Imagen 11. Vista del lago *Kyōko-chi* desde el sendero¹²¹

El *Kinkaku-ji* cuenta también con un juego de perspectiva al igual que el jardín *Tenju-an*; la idea es que el lago pareciera de mayores dimensiones, para lo que «se colocaron los elementos de manera que los menores estuvieran más alejados que los mayores»¹²². Cómo puede apreciarse el jardín recorriéndolo por el sendero es descrito gráficamente por Vives en base a estratos:

En primer término, el margen del estanque bordeado por piedras. En el centro, el mayor de los islotes divide la lámina de agua en dos franjas [...]. A su derecha, una península [...]. A continuación emergen algunas rocas frente al pabellón. Y como insuperable telón de fondo de todo el conjunto, las montañas lejanas. Finalmente [...] puede descubrirse una cascada [...], que cae por entre un grupo de piedras.¹²³

¹²¹ Patrick Vierthaler. «Kinkaku». *Flickr.com*. 9 de mayo, 2019. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/49878060117/sizes/1/>.

¹²² Vives, *Historia y arte...*, 68.

¹²³ Vives, *Historia y arte...*, 68-69.



Imagen 12. Vista del estanque donde se aprecia el islotte mayor y la península¹²⁴

III.1.2.1. La pieza

Tabla 4. Generalidad de la pieza II

Pieza	<i>II. Many pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)</i>
Duración	01:18
Instrumentación	Tres crótalos (no afinados) suspendidos y placa de metal Timbales Electrónica
<i>Tempo/Carácter</i>	Intenso, <i>dolce</i>

En esta segunda pieza, hay que destacar en primer lugar que el lago que ocupa la mayor parte del jardín se ve reflejado en un empleo mayoritario de instrumentos metálicos, incluso en la parte electrónica (compuesta por cantos budistas y crótalos). Este lago, denominado «el Espejo del Océano»¹²⁵, refleja el preeminente color dorado del propio pabellón.

El agua se encarna por un lado en los tres crótalos suspendidos, cuya presencia es casi constante a lo largo de la pieza. La placa de metal («*metal plate*») también aparece asociada al agua, pero con un timbre menos cristalino, más opaco; y su unión en determinados puntos (véase imagen 13) con los timbales (asociados simbólicamente a los árboles como explicamos en la primera pieza), en un timbre mixto y resonante, parece representar a los islotes que salpican el agua del estanque.

¹²⁴ Daniel Mennerich. «Kyoto J – Kinkaku-ji – Great Pond». *Flickr.com*. 5 de mayo de 2015. <https://www.flickr.com/photos/danielmennerich/24549139674/>.

¹²⁵ Gras Balaguer, *El jardín japonés...*, 451.

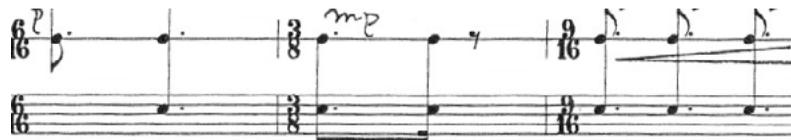


Imagen 13. Timbre mixto formado por el timbal y la placa metálica en la pieza II (compases 14 a 16)

El juego de estratos al que aludía Vives en su descripción es evidente en los procesos asimétricos de evolución de las diferentes líneas. En primer lugar, la línea de los tres crótales comienza con un diseño habitual de tres semicorcheas ascendentes (véase imagen 14) que, poco a poco, va evaporándose y decelerando en su figuración en un proceso escalonado hasta el compás 27, como puede apreciarse en la imagen 15. A continuación, esta línea recupera el ritmo inicial, para encarar nuevamente el mismo proceso hasta el compás 52 y, a continuación, retrogradarlo hasta el final.

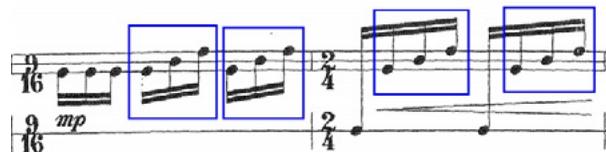


Imagen 14. Ejemplo del diseño de tres semicorcheas de los crótales en la pieza II (compases 3-4)



Imagen 15. Reducción del proceso de evaporación y deceleración figurativa de los crótales en la pieza II entre los compases 16 y 27

La línea de la placa metálica, si bien es más estable, también realiza dos procesos de deceleración figurativa y evaporación: uno de ellos se inicia en el compás 19 y culmina en el compás 28, y el segundo comienza en el compás 47, culmina en el compás 51 y retrograda el proceso para estabilizarse nuevamente en corcheas.

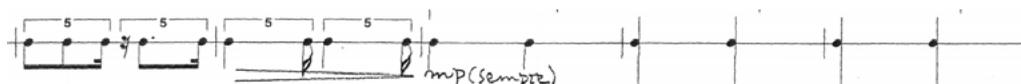


Imagen 16. Proceso de la placa metálica entre los compases 47 y 51

Los procesos de ambas líneas y su carácter asimétrico pueden apreciarse mejor en la siguiente tabla:

Tabla 5. Evolución asimétrica de las dos líneas superiores en la pieza II

Instrumentos	Compases									
	10	19	27	28	37	47	51	52	53	59
Crótalos	Deceleración y Evaporación				Deceleración y Evaporación				Retrogradación	
Placa metálica	Deceleración y Evaporación				Deceleración y Evaporación		Retrogradación			

Los timbales, por su parte, con la misma afinación que en la pieza I, tienen una aparición puntual en tres formas diferentes: en un timbre mixto con ataque a la vez que la placa de metal (compases 14-16, compases 25-28 y compases 50-51), sustituyendo a la placa metálica en la polirritmia¹²⁶ creada desde el compás 34 con los crótalos a partir del compás 46, y alternando con la placa en los compases 55-57 (imagen 17). El número 3 (tanto en los modos de utilización de los timbales como en el número de crótalos empleados) alude a la representación triádica de Buda y sus ayudantes que se guarda en el Pabellón: la denominada *Triada Shaka*.



Imagen 17. Alternancia de la placa metálica con los timbales en los compases 55 a 57

La electrónica, a su vez, es un fiel reflejo del sentido espiritual del jardín en una doble vertiente ya que, aunque originariamente el jardín y el pabellón fueron propiedad de un *shogun*, a su muerte se convirtieron en templo budista zen. Como ocurriera en la primera pieza, Saariaho aún lo natural y lo artificial, en este caso, el paisaje con la presencia humana a través de los cantos.

Además de lo anteriormente explicado, la elección instrumental también alude al propio Pabellón de Oro. Este consta de tres plantas, las dos superiores recubiertas de pan de oro y la inferior «es básicamente una gran habitación rodeada por una veranda»¹²⁷. Este contraste arquitectónico se plasma en los dos pentagramas superiores con los instrumentos de metal (plantas doradas) y en el pentagrama inferior con los timbales (planta baja) en claro contraste tímbrico.

¹²⁶ La polirritmia es la superposición de varias líneas o esquemas rítmicos encontrados, como el cinquillo inicial de los crótalos superpuesto a las corcheas del grupo percusivo inferior.

¹²⁷ Palacios, «Patrimonio y...», 8.

Por último, hay que comentar que todos los elementos emanan el carácter espiritual del jardín. Siguiendo a Chevalier, el agua simboliza el origen de la vida, las islas un centro espiritual y los árboles la vida en proceso, como camino de ascenso¹²⁸. Las repeticiones de carácter ritualista, las líneas en constante evolución, la elección instrumental y los cantos budistas son la respuesta de Saariaho a esta espiritualidad; a ello, hay que añadirle el predominio del reflejo dorado del pabellón en el lago. El oro, como indica Chevalier, «tiene el brillo de la luz», es «el símbolo del conocimiento», «es la inmortalidad»¹²⁹. Instrumentalmente, esto se manifiesta en el predominio metálico, incluso en la parte electrónica.

Tabla 6. Asociaciones instrumentales en la pieza II

<i>Componentes</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Elementos</i>	<i>Color</i>	<i>Simbología</i>
<i>Agua</i>	Crótalos y placa metálica	Metal (agua)	Dorado (como reflejo)	Lo inmaterial - Origen de la vida
<i>Islotes</i>	Placa metálica+timbales	Tierra y madera	Amarillo y verde	Centro espiritual
<i>Árboles</i>	Timbales	Madera	Verde	Evolución – Ascenso al cielo

III.1.3. *Dry mountain stream*

El jardín *Tenryū-ji* es un caso de jardín de retiro (de una villa imperial) como el precedente *Kinkaku-ji* reutilizado como templo, aunque con una reforma encargada por el *shogun* Ashikaga Tadayoshi (1306-1352) al que sería el futuro prior, Musō Soseki (1275-1351). Este jardín era originalmente un jardín de agua, con un estanque en el que se podía pescar; Soseki lo innovará incluyendo composiciones de piedra que lo convertirán en un jardín para ser contemplado¹³⁰.

Tenryū-ji se compone de tres estratos que Vives describe desde el punto de vista de un observador situado en las dependencias del abad. En el primer estrato estaría el estanque original rodeado de vegetación y algunas rocas, separado del propio edificio por arena; además, «una península surge de su margen derecho [del estanque] apuntando a un peñasco aislado en el agua. Un poco más allá, surge un islote con un pino y un arce»¹³¹.

¹²⁸ Chevalier, *Diccionario...*, 52.

¹²⁹ Chevalier, *Diccionario...*, 174.

¹³⁰ Vives, *Historia y arte...*, 62-63.

¹³¹ Vives, *Historia y arte...*, 63.



Imagen 18. Estanque original de *Tenryū-ji*¹³²

El segundo nivel es el compuesto por rocas y añadido por Soseki. En el centro hay una cascada de rocas cuyo inicio permanece oculto entre los árboles. En medio de esta cascada se sitúa una piedra alargada que alude a una carpa, símbolo de perseverancia. En la parte inferior tres rocas asemejan un puente¹³³; a la derecha, otras piedras simbolizan los míticos montes Sumeru y Hōrai¹³⁴; a la izquierda, más rocas recuerdan a un embarcadero (en total este nivel tiene a su vez otros tres estratos).

¹³² tablexxnx. «Tenryū-ji». *Flickr.com*. 13 de diciembre de 2016. <https://www.flickr.com/photos/tablexxnx/31080795863/>.

¹³³ Cabañas, «Un puente ...», 245.

¹³⁴ El monte o isla Hōrai es un símbolo de la Isla de los Bienaventurados. Esta idea deriva de la reducción a una sola isla de la creencia mitológica china en «cinco islas donde los hombres han alcanzado la inmortalidad y conviven en eterna armonía [...]». Los inmortales vuelan alrededor de la cumbre de la montaña montados en grullas. Las islas se asientan sobre el caparazón de una gigantesca tortuga acuática». Nitschke, *El jardín japonés...*, 23. De aquí nace también la adopción de la grulla y la tortuga como símbolos de la longevidad.



Imagen 19. Segundo nivel de *Tenryū-ji*¹³⁵

El último nivel está compuesto por las montañas, las cuales no aparecen separadas del jardín por ningún tipo de valla o muro, sino que se integran en la composición en una emulación de la pintura paisajística china de la dinastía Song (960-1279), conocida por Soseki, y en la que habitualmente «predomina la verticalidad, [...] donde a menudo se representan cumbres de formas redondeadas semiocultas por nubes y niebla»¹³⁶.

¹³⁵ Kimon Berlin. «Tenryū-ji». *Flickr.com*. 25 de octubre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/kimon/11096331744/>.

¹³⁶ Vives, *Historia y arte...*, 63.



Imagen 20. Último nivel de *Tenryū-ji*¹³⁷

III.1.3.1. La pieza

Tabla 7. Generalidad de la pieza III

Pieza	III. <i>Dry mountain stream</i>
Duración	03:02
Instrumentación	Madera, parche y piedra (altura indeterminada) Tam-tam, gong Tímboles Electrónica
Tempo/Carácter	<i>Sempre energético</i>

Lo que más llama la atención en esta pieza es la referencia constante al número 3, fiel reflejo de la doble composición tripartita del jardín. Este número tres, símbolo de lo asimétrico, aparece en primer lugar reflejado en la instrumentación, donde el primer grupo está compuesto de tres instrumentos a elegir por el intérprete de madera, parche y piedra; pero sobre todo, aparece evidenciado una y otra vez en el material musical. Este constantemente se compone de diseños de tres elementos o de repeticiones en múltiplos de tres. Para ilustrarlo, en el siguiente ejemplo (imagen 21) se reproducen los compases 20 a 22, donde las alturas del timbal se agrupan en tres (fá-sol-mib) y se repiten tres veces, igual que el

¹³⁷ Kimon Berlin. «Tenryūji». *Flickr.com*. 25 de octubre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/kimon/11096238195/sizes/1/>.

diseño del primer grupo percusivo y la figura combinatoria de gong y fa de timbal. Un golpe de gong rompe la simetría del conjunto.

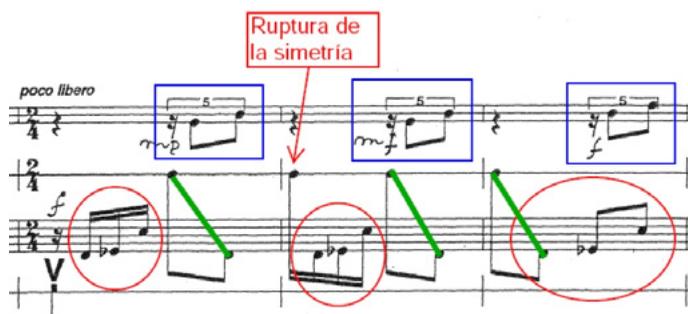


Imagen 21. Referencias al número 3 en los compases 20-22 en la pieza III

Por otro lado, nuevamente Saariaho parece dirigir la mirada del espectador, en este caso al oyente, desde las montañas lejanas hasta el estanque y de regreso a las montañas: la pieza comienza con un diseño que visualmente parece ascender y luego descender, apoyado por la dinámica que crece hasta el *forte* en el compás 8 y posteriormente decrece al *mp* en el compás 11 en una evocación de la montaña (imagen 22); a continuación, se nos dirige hacia la cascada de piedra en dos violentos *diminuendi* desde el *ff* a partir del compás 31 y, un diseño de carácter descendente entre el primer grupo percusivo y el fa del timbal (imagen 23).



Imagen 22. Evocación de la montaña (madera, parche y piedra en los compases 5 a 11) en la pieza III





Imagen 23. Cascada de piedra (primer grupo percusivo y timbal en los compases 31 a 38) en la pieza III

La segunda página es una parte que entremezcla momentos polirrítmicos (compases 39-41 y compases 63, 65 y 67, ver imagen 24) con un recuerdo de la cascada de piedra (compases 51-57), todo ello junto a la constante alusión al número 3, en referencia al segundo estrato del jardín donde aparecen el embarcadero, la cascada y las rocas de las islas de los inmortales.



Imagen 24. Ejemplo de polirritmia (compases 39-41) en la pieza III

Todo ello lleva a la tercera página, donde el gong, insinuación del agua del estanque (y en ocasiones el timbal) tiene una presencia constante (alusión también a la perseverancia de la carpa) junto al diseño de cinquillo del primer grupo percusivo, en alegoría de la presencia de los restantes elementos del jardín (imagen 25); finalmente, a partir de la cuarta página, el material vuelve a regularizarse recordando el inicial y llevándonos de vuelta a las montañas lejanas (imagen 26). La electrónica únicamente refuerza la sonoridad metálica de la pieza.

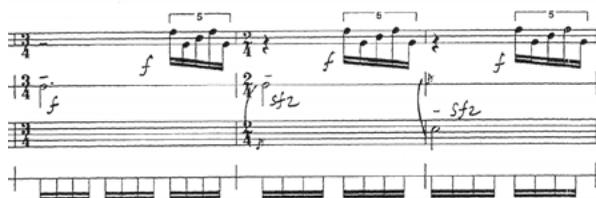


Imagen 25. Compases 87 a 89 en la pieza III



Imagen 26. Compases 103 a 106 en la pieza III

En cuanto a la simbología de la elección instrumental, esta continúa remitiendo a los cinco elementos de la filosofía china clásica y al carácter espiritual del jardín japonés: el agua se sitúa como origen de la vida¹³⁸ tanto en su versión real (estanque) como metafórica (cascada de piedras); la resistencia y la perseverancia están presentes también en la figura de la carpa y en el pino; la montaña, manifestada en el primer grupo percusivo, representa «el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana»¹³⁹. Si se aúnan los símbolos de las familias instrumentales de este grupo se encuentra: la madera como materia, punto de comienzo de la ascensión¹⁴⁰; el parche (originalmente, la piel) como símbolo de nacimiento y renacimiento¹⁴¹ mientras que la piedra es la unión y la fuerza¹⁴²; todo ello conforma en su conjunto la unión de lo humano y lo divino a la que se aludía, en la figura de la montaña, al camino de ascenso desde la materia, a través de la fuerza y la perseverancia, para alcanzar un renacimiento espiritual.

Tabla 8. Asociaciones instrumentales en la pieza III

Componentes	Instrumentos	Elementos	Color	Simbología
Árboles, vegetación y arena	Madera, parche y piedra	Madera y fuego	Verde y rojo (pino y arce), verde y gris	Montaña Resistencia
Agua	Tam-tam y gong	Metal (agua)	Reflejo de los demás, rojo (carpa)	Origen de la vida Perseverancia
Grandes piedras	Timbales	Agua	Gris	Origen de la vida

¹³⁸ Chevalier, *Diccionario...*, 53.

¹³⁹ Chevalier, *Diccionario...*, 722.

¹⁴⁰ Chevalier, *Diccionario...*, 673.

¹⁴¹ Cirlot, *Diccionario...*, 363.

¹⁴² Cirlot, *Diccionario...*, 362.

III.1.4. *Rock garden of Ryōan-ji*

Ryōan-ji es quizá uno de los jardines japoneses más célebres¹⁴³ y que más interpretaciones ha suscitado entre estudiosos y artistas. Como indica Cabañas:

Ryōanji, el «templo del dragón apacible», al noreste de Kyoto es quizá el ejemplo más emblemático por su pureza: ningún elemento acuático, ningún arbusto ni árbol, y posee un rasgo constante en la estética japonesa: la simbiosis figurativa del ángulo recto y la forma natural.¹⁴⁴

Este jardín de un templo de Kioto, que data de 1459, es un jardín puramente seco, construido ex profeso como herramienta de meditación en el marco del budismo zen, «con una fuerte carga psicológica cuyo aislamiento y quietud respecto a todo incita a la introspección»¹⁴⁵; de hecho, «el escritor francés Paul Claudel dijo que la entrada a este recinto solitario pone al visitante en presencia de la eternidad»¹⁴⁶.

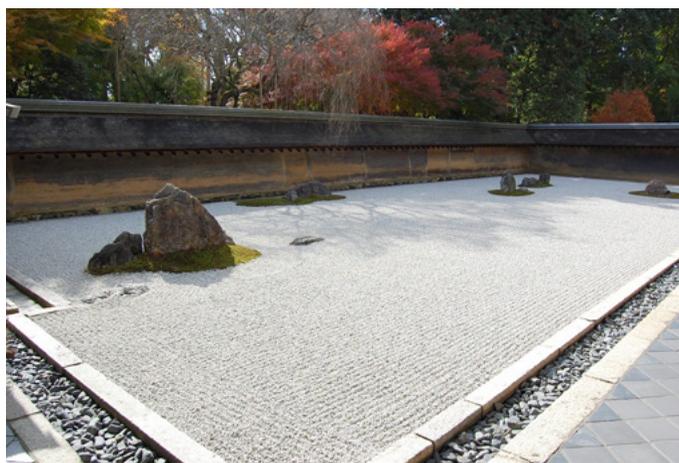


Imagen 27. Vista de *Ryōan-ji*¹⁴⁷

¹⁴³ Puede obtenerse información a través de su página web oficial: «Ryoanji», Ryoanji Temple, acceso el 8 de febrero de 2021, <http://www.ryoanji.jp/smph/eng/>.

¹⁴⁴ Cabañas, «Un puente ...», 248.

¹⁴⁵ Francesc Pedragosa, «Interior/exterior en el espacio arquitectónico japonés», *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura* 13 (1997): 4.

¹⁴⁶ Fariello, *La arquitectura...*, 293.

¹⁴⁷ clio1789. «Ryōan-ji». *Flickr.com*. 21 de noviembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/cliio1789/8240124400/>.

Ryōan-ji es un modesto recinto rectangular de 24 x 9 metros encuadrado por dos lados por el propio monasterio y por los otros dos por un muro. Todo el suelo está cubierto de arena blanca en surcos con «un diseño general de líneas rectilíneas y paralelas a la galería del edificio y otro de surcos concéntricos que rodean a los grupos [de piedras]»¹⁴⁸. Sobre este suelo destacan 15 piedras, repartidas según Fariello¹⁴⁹ y Vives¹⁵⁰ en cinco grupos y según otros autores en tres grupos de dos, tres y cinco, o bien de siete, cinco y tres¹⁵¹, en una composición asimétrica. Curiosamente «tiene la particularidad de que, desde cualquier punto, la visión nunca abarca más de catorce piedras, ya que la decimoquinta siempre queda oculta por alguna de las otras»¹⁵². El único elemento vegetal que encontramos es el musgo que recubre parcialmente algunas rocas y las cerca.



Imagen 28. Detalle de grupo de tres piedras y musgo de *Ryōan-ji*¹⁵³

Como era comentado más arriba, este jardín ha sido interpretado de numerosas formas: un mar con sus islas, picos de montaña, o, según una leyenda china, tigres atravesando un valle¹⁵⁴. En todo caso, tal como afirma Cabañas:

¹⁴⁸ Vives, *Historia y arte...*, 78.

¹⁴⁹ Fariello, *La arquitectura...*, 293.

¹⁵⁰ Vives, *Historia y arte...*, 78.

¹⁵¹ Cabañas, «Un puente ...», 249; y Nitschke, *El jardín japonés...*, 90.

¹⁵² Fariello, *La arquitectura...*, 293.

¹⁵³ mattlucht. «Ryoanji Temple zen garden (2)». *Flickr.com*. 5 de octubre de 2011. <https://www.flickr.com/photos/mattlucht/6213863279/>.

¹⁵⁴ Fariello, *La arquitectura...*, 293.

Esto tiene mucha relación con el mundo del arte contemporáneo, donde el artista deja abierta la obra a la interpretación del espectador, negándole incluso, al no facilitar un título o referirse a ella como composición, cualquier pista para ayudarle a acercarse a la obra con libertad y sin ningún tipo de condicionamiento, pues de lo que se trata es de que el espectador proyecte su interioridad sobre la obra y dé su propia interpretación, teniendo valor incluso independientemente de lo que el artista haya querido plasmar en su creación.¹⁵⁵

Vives realiza una interesante comparación entre la composición de los grupos de piedras y una obra musical con introducción, desarrollo y conclusión. A continuación, aparece íntegramente reproducida:

Comenzando por la derecha, el primer grupo es el que está más próximo a la galería. Tiene tres rocas y una de ellas es de gran tamaño. Ese inicio parece una llamada de atención. Los tres conjuntos siguientes son los que están más alejados. La relación entre sus respectivos números de piedras forma un esquema simétrico 2-3-2, mientras que su distancia respecto al edificio crea una cadencia B-A-C. Entre ambos ritmos se genera una polifonía muy variada, con un fuerte acento vertical en el grupo central que puede entenderse como el clímax de una abstracta exposición narrativa. El interludio de ese desarrollo lo personifican las dos rocas más alejadas de todas, su discreta presencia rememora un *pianissimo* musical. El desenlace llega con la última agrupación de cinco piedras. Como corresponde a una conclusión, su volumen global supera al del resto. En él participan no solo el peñasco mayor de los quince del jardín, sino otros dos que lo arropan ayudándole en su presencia afirmativa y una pareja, algo más alejada, que actúa como el eco de un acorde en *fortissimo*.¹⁵⁶

III.1.4.1. La pieza

Tabla 9. Generalidad de la pieza IV

Pieza	IV. <i>Rock garden of Ryōan-ji</i>
Duración	02:18
Instrumentación	Plato pequeño, gong y tambor de hendidura Platos zen y tam-tam Electrónica
<i>Tempo</i> /Carácter	Misterioso, <i>Sempre poco rubato</i>

Esta cuarta pieza se construye en sintonía con el jardín que representa: en primer lugar, la ausencia de vegetación se traduce en una elección instrumental sin alturas determinadas, donde las

¹⁵⁵ Cabañas, «Un puente ...», 249-250.

¹⁵⁶ Vives, *Historia y arte...*, 79-80.

piedras de la composición paisajística se representan en los propios instrumentos en «un juego de granulosas texturas»¹⁵⁷. La arena como base continua queda personificada por la electrónica, en la cual vuelven a aparecer las voces de los monjes budistas, acentuando el carácter espiritual de la obra.

La pieza sigue el esquema detallado anteriormente por Vives. Una introducción de cinco compases (compases 2 a 6) trae el primer grupo de tres piedras. La primera, de mayor tamaño, se confía a partir de ahora a un *sfz* de los platos zen cuya resonancia continúa tocándolos ligeramente (compás 2); las otras dos aparecen como golpe de tam-tam y plato pequeño respectivamente. Este último, en redoble (compás 6), sirve para entrar en la parte de desarrollo (compases 7-33).

The image shows a musical score for the beginning of a piece. The title is "Misterioso" with the instruction "sempre poco rubato". The tempo is marked "calmo". The score includes staves for "small cymbal", "log drum", and "tam-tam". There are markings for "L.V. touching slightly each other" and "sfz". A section for "electronics" is labeled "filled ringing" and "end of the part IV". The score is numbered "1" and "54 above".

Imagen 29. Inicio de la cuarta pieza (compases 1 a 5)

El desarrollo se divide a su vez en tres partes, la cadencia B-A-C mencionada por Vives y aludida gracias al carácter de cada fragmento: *calmo-espressivo* (cc. 7-13), *poco furioso* (cc. 14-17) y *calmo-poco a poco più agitato* (cc. 18-33). La primera parte, un grupo de dos rocas, se divide en el continuo de gong y plato pequeño (primera roca) puntuado por el tambor de hendidura (segunda roca) con un *accelerando* de la figuración (imagen 30).

The image shows a musical score for the "Accelerando" section of the first group of rocks. The tempo is marked "very even" and the dynamics are "mf". The score includes staves for gong and small cymbal. There are blue circles highlighting specific rhythmic patterns. The score is numbered "10".

Imagen 30. *Accelerando* del primer grupo de rocas del desarrollo (compases 8 a 11) en la pieza IV

¹⁵⁷ Aracil, *Música y...*, 204.

En la segunda parte (compases 14 a 17), *poco furioso*, se encuentra el «acento vertical del grupo central» de Vives¹⁵⁸, nuevamente personificado en un golpe *sfz* de platos zen.

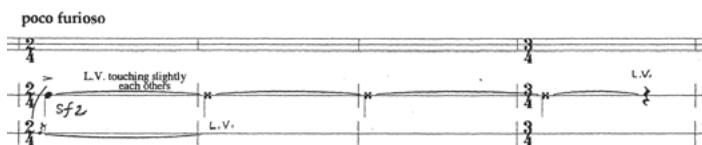


Imagen 31. Parte de los platos zen entre los compases 14 y 17 en la pieza IV

El último fragmento del desarrollo (a partir del compás 18), con el último y más alejado grupo de dos piedras, comienza precisamente con un diseño de dos golpes alternos en *p* entre el gong y el tambor de hendidura. Este diseño acaba combinado en polirritmia cuando el *poco a poco più agitato* en el compás 20 conduce hacia la resolución de la pieza (imagen 32).

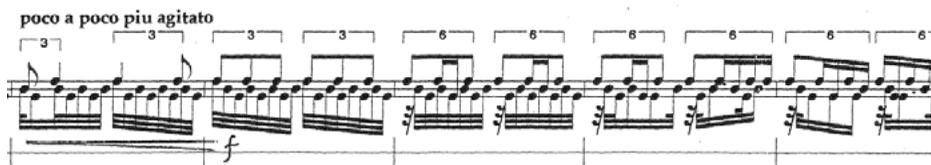


Imagen 32. Polirritmia del desarrollo (compases 20 a 24) en la pieza IV

El final del desarrollo crece incorporando el tam-tam y los platos zen entre los compases 29 y 32, acercándose a la conclusión final precedida de «la discreta presencia» de las dos últimas rocas en *pp* (gong y tambor de hendidura al final del compás 33, ver imagen 33).

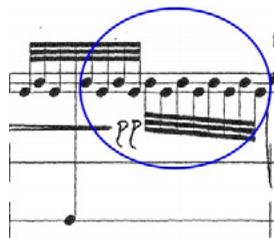


Imagen 33. Interludio entre el desarrollo y la conclusión (final del compás 33) en la pieza IV

¹⁵⁸ Vives, *Historia y arte...*, 79.

Para concluir, aparece el último grupo de cinco piedras: la principal representada por los platos zen, las dos piedras circundantes en el tam-tam y el tambor de hendidura, las dos más alejadas en el gong y el plato pequeño (ver imagen 34).

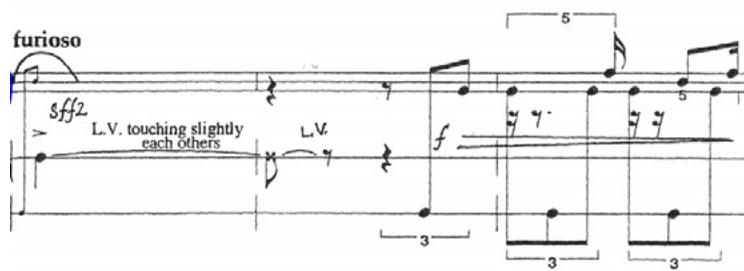


Imagen 34. Último grupo de rocas (compases 34 a 36) en la pieza IV

A continuación, aparece una tabla comparativa entre la estructura musical propuesta por Vives y la pieza de Saariaho.

Tabla 10. Comparativa de estructuras en la pieza IV

Estructura de Vives		Estructura de Saariaho			
Inicio	3 rocas	Roca de gran tamaño	Introducción (cc. 2-6)	<i>Sfz</i> platos zen	
		Roca		Tam-tam	
Exposición	B	Roca	Desarrollo (cc. 7-33)	Plato pequeño	
		Roca		<i>Calmo espressivo</i> (cc. 7-13)	Gong y plato pequeño
		Roca		<i>Poco furioso</i> (cc. 14-17)	Tambor de hendidura
	A	Roca	C	<i>Calmo poco a poco più agitato</i> (cc. 18-33)	<i>Sfz</i> platos zen
		Roca			Gong
		Roca			Tambor de hendidura

Estructura de Vives			Estructura de Saariaho	
Interludio	Dos rocas alejadas	Roca Roca	Interludio (fnal c. 33)	Gong Tambor de hendidura
Desenlace	5 rocas	3 rocas (<i>ff</i>) 2 rocas (<i>eco</i>)	Conclusión (cc. 34-40)	Platos zen, tam-tam y tambor de hendidura Gong y plato pequeño

Añadido a todo lo anterior es de destacar la importancia atribuida al número 3: este aparece representado en la elección tripartita del primer grupo percusivo (plato pequeño, gong y tambor de hendidura) así como en los tres golpes con los que se inicia la pieza (platos zen, tam-tam y plato pequeño en los compases 2 a 6) y con los tres con los que se cierra (platos zen en los compases 33 a 40). Además en las figuraciones irregulares predomina claramente el tresillo y el seisillo, y no será hasta la última parte cuando aparezca una figura diferente: el cinquillo.

Desde el punto de vista de la simbología de la elección instrumental, todos son instrumentos metálicos, aludiendo a la roca y al agua, a excepción del tambor de hendidura, elemento de ruptura que encarna el musgo. Por otro lado, es la primera y única vez que la electrónica forma parte de este juego simbólico, es la arena que sustenta el jardín.

Tabla 11. Asociaciones instrumentales en la pieza IV

<i>Componentes</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Elementos</i>	<i>Color</i>	<i>Simbología</i>
<i>Piedras</i>	Plato pequeño, gong, platos zen y tam-tam	Metal	Gris (blanco y negro)	Lo inmaterial
<i>Musgo</i>	Tambor de hendidura	Madera y tierra	Verde y amarillo	La materia
<i>Arena</i>	Electrónica	Agua	Gris	Origen de la vida

Además, el vacío juega en esta pieza un importante papel. La textura aireada que inaugura cada una de las partes de la pieza evidencia un rol estructural único en esta parte de la obra.

III.1.5. *Moss garden of the Saiho-ji*

Esta quinta pieza de *Six Japanese Gardens* se inspira en el jardín seco del templo budista zen de *Saiho-ji*, situado en Kioto¹⁵⁹. Este jardín es conocido por su sobrenombre *koko-dera*, es decir, «templo del musgo», ya que casi todo el terreno se encuentra cubierto de más de cien variedades de musgo. *Saiho-ji* es uno de los jardines más antiguos que se conservan en Japón y fue construido por el maestro

¹⁵⁹ Puede visitarse la página oficial en inglés del templo en la dirección: «Saihoji», SAIHOJI, acceso el 9 de febrero de 2021, <http://saihoji-kokedera.com/en/top.html>.

de jardines Musō Soseki, «padre del tipo *karesansui*»¹⁶⁰ entre los años 1339 y 1344 (era Muromachi). El templo ya existía anteriormente con un jardín-paraíso¹⁶¹ de la secta de la Tierra Pura, pero fue destruido a principios del siglo XIV y se le encargó a Soseki su reconstrucción como templo zen.



Imagen 35. Vista de *Saiho-ji*¹⁶²

En realidad, el jardín consta de «dos zonas de atmósfera muy diferente: la baja con un lago y la alta donde domina una gran composición de rocas»¹⁶³. La zona baja se corresponde con el antiguo jardín-paraíso, cuyo estanque Soseki agranda construyendo un embarcadero y además un sendero que lo recorre, convirtiéndolo en un *jardín de paseo*¹⁶⁴, género que después se hará popular en el siglo XVII y cuyo ejemplo más representativo será la villa imperial de Katsura. Esta zona está completamente cubierta por el musgo que le da diferentes tonalidades de verde al conjunto y le otorga una cualidad de «espacio encantado»¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Cabañas, «Un puente ...», 244.

¹⁶¹ Durante la era Heian (794-1185) la secta budista *Jodo-kyo* (Escuela de la Tierra Pura) representaba el Paraíso a través de jardines alrededor de los edificios y seguía «literalmente los dibujos y descripciones escritas de la Tierra Pura, en los que se representa al Buda Amida en el centro de un edificio con estilo de palacio y frente a un jardín con estanque». Carmen Gracia, «La Tierra Pura, el fin del Dharma y la mirada al paisaje: Una introducción a los orígenes del jardín japonés», *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* 57 (2007): 127.

¹⁶² [cipher]. «*Saiho-ji temple*». *Flickr.com*. 19 de noviembre de 2015. <https://www.flickr.com/photos/h4ck/23182107986/>.

¹⁶³ Vives, *Historia y arte...*, 59.

¹⁶⁴ Estos jardines no estaban diseñados para ser vistos desde un solo punto fijo concreto, sino para andar a través de ellos y así «el paisaje iba cambiando constantemente a medida que se avanzaba por él». Terao, «El jardín japonés...», 237.

¹⁶⁵ Vives, *Historia y arte...*, 60.

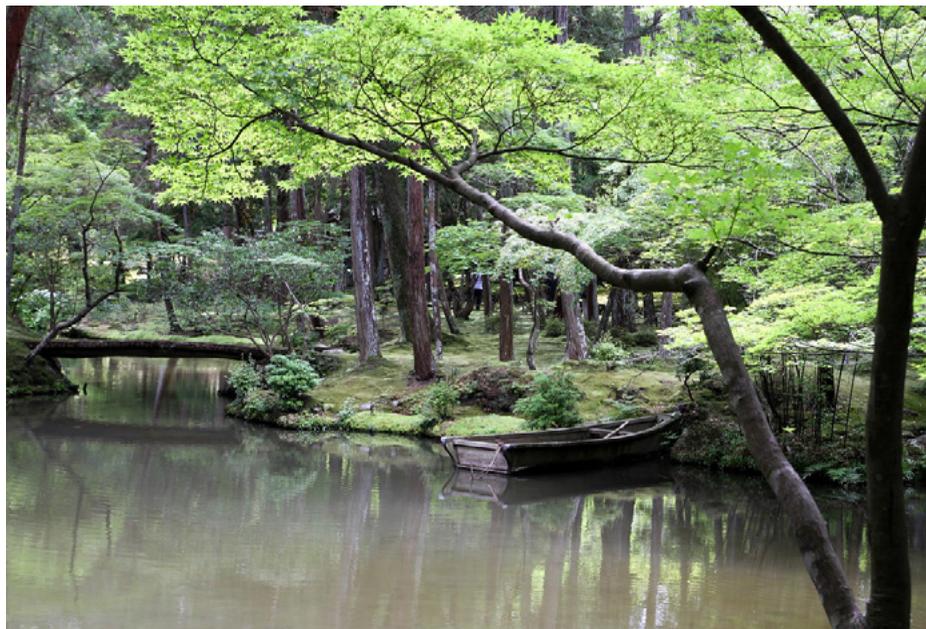


Imagen 36. Embarcadero de la zona baja de *Saiho-ji*¹⁶⁶

Los árboles filtran la luz dejando pasar solo la imprescindible. Las texturas y tonos ondulados del tapiz de musgo varían constantemente; incluso los pequeños puentes, que conducen a las islas, están cubiertos por su esponjoso manto. Su espléndido tono verde alcanza el máximo esplendor a principios de verano inundando todo el ambiente; pero cuando llega el otoño, su relajante color acoge con gusto el rojizo contrapunto de unos pocos arces, proporcionando un auténtico placer visual al caminante. Semejante entorno, ayudado por el eco del silencio y los dorados rayos de sol, se transfigura imperceptiblemente convirtiéndose en un espacio encantado¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Eric T. «In Saiho-ji». *Flickr.com*. 26 de julio de 2013. <https://www.flickr.com/photos/ericts/9371229593/>.

¹⁶⁷ Vives, *Historia y arte...*, 60.



Imagen 37. Zona baja de *Saiho-ji* en otoño¹⁶⁸

Al norte del estanque, una puerta permite el acceso a la zona alta del jardín tras subir una escalera de piedras; allí, aprovechando la pendiente del terreno, se ha colocado un conjunto de rocas (cubiertas de líquen) que asemeja a una cascada de casi 20 metros sin ninguna presencia real de agua. En realidad, las rocas se agrupan en dos conjuntos denominados *La isla de la tortuga* (por tener dicha apariencia) y *Cascada pétrea*¹⁶⁹ respectivamente. Además, como indica Cabañas: «todas están dispuestas para que el campo visual se estreche de abajo hacia arriba y produzca un efecto de mayor profundidad»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Annie Guilloret. «Kyoto Kokoderai Saiho-ji Temple de mousses». *Flickr.com*. Diciembre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/nahemaparis/21723315679/>.

¹⁶⁹ Vives, *Historia y arte...*, 61.

¹⁷⁰ Cabañas, «Un puente...», 244-245.

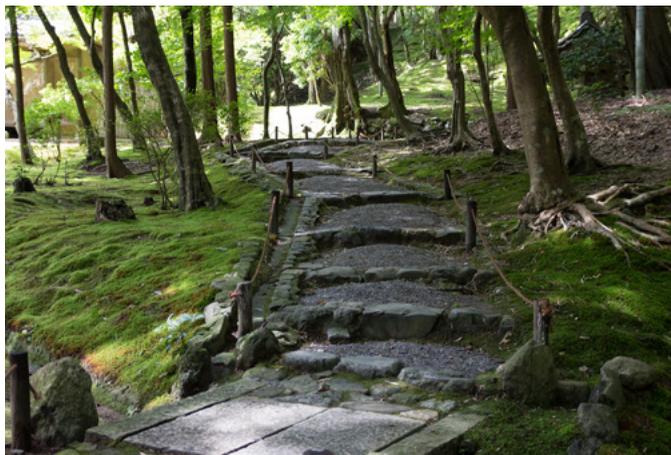


Imagen 38. Escalera de piedras para acceder a la zona alta de *Saiho-ji*¹⁷¹



Imagen 39. Puerta de acceso a la zona alta de *Saiho-ji*¹⁷²

¹⁷¹ Christian Kaden. «Kokedera – the Temple of Moss». *Flickr.com*. 10 de septiembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/satorinohon/8015672117/>.

¹⁷² Christian Kaden. «Kokedera – the Temple of Moss». *Flickr.com*. 10 de septiembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/satorinohon/8015679032/>.

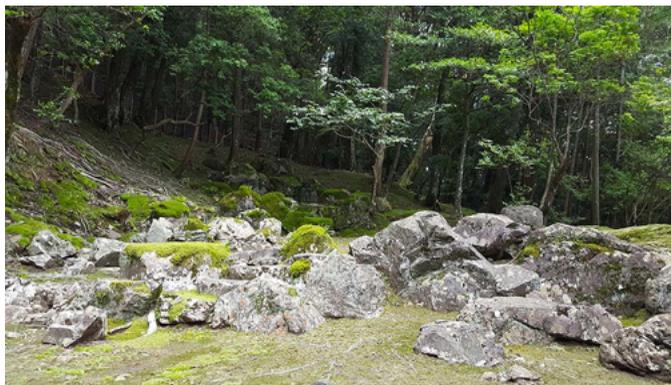


Imagen 40. Cascada de piedra de la zona alta de *Saiho-ji*¹⁷³

III.1.5.1. La pieza

Tabla 12. Generalidad de la pieza V

Pieza	V. <i>Moss garden of the Saiho-ji</i>
Duración	02:47
Instrumentación	Crótalos, triángulo y pandereta Madera, metal y piedra Electrónica
<i>Tempo</i> /Carácter	<i>Espressivo</i>

En primer lugar, los dos ambientes claramente diferenciados de *Saiho-ji* aparecen reflejados en la instrumentación y en el material asociado a cada conjunto percusivo: por un lado, tenemos los crótalos junto al triángulo y la pandereta —en un diseño de cinquillos casi perenne que se diluye al final— y por otro el conjunto de madera, metal y piedra (tres instrumentos a elección del intérprete dentro de las familias indicadas) —que comienzan con un diseño de corcheas que acelerará hasta el seisillo de semicorcheas—. La diferenciación de ambientes también se produce gracias a la afinación de los crótalos, resultando así un conjunto de altura determinada en contraposición al trío de madera, metal y piedra (conjunto de altura indeterminada).

¹⁷³ Mihoyo Fuji. «Saihoji kokedera karesansui2». *Flickr.com*. 11 de julio, 2017. <https://www.flickr.com/photos/157604126@N05/36514366805/>



Imagen 41. Contraposición de grupos percusivos en la pieza V

La zona alta está representada por los crótalos, triángulo y pandereta. La nota la se sitúa como centro de la composición a semejanza del motivo central en los jardines japoneses.



Imagen 42. Pentagrama superior: nota central y diseño inicial (pieza V)

Como se ha indicado más arriba, las piedras en cascada se disponen de tal manera que se produzca un estrechamiento al elevar la mirada o viceversa; así, esta parte comienza en el agudo, con los crótalos en un diseño de semitonos (sol#-la-sib) que, a partir del compás 3, se verá interrumpido por la pandereta y el triángulo en determinados puntos. En este momento, comienzan dos procesos diferentes: el primero de ellos, un descenso, en alegoría de la cascada que desciende; mientras el la permanece constante en el agudo, el si bemol desaparece, y el resto de alturas comienzan un suave descenso (tomando como referencia la nota inicial de cada grupo) en forma semejante a pequeñas plataformas (ver imagen 43) hasta el compás 11: fa#-sol (2 veces), re#-mi (2 veces), do#, do#-re, si-do, si, si-do, sol#, sol-lab, fa#-sol, fa-solb, fa.



Imagen 43. Fragmento (compases 4 a 6) del descenso en plataformas (pieza V)

El segundo proceso es un vaciado que comienza con el silencio de semicorchea del compás 6 y que, mediante el alargamiento de figuras, irá creando el vacío entre el la del crótalo y el golpe de pandereta, tal como si el oyente abarcara de un vistazo la totalidad de la cascada de piedra, hasta fijarse en un ritmo constante de corcheas.

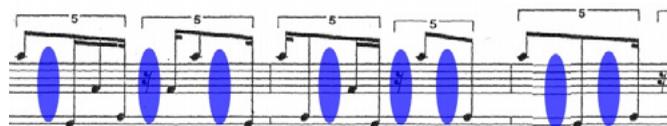


Imagen 44. Fragmento del proceso de vaciado (compases 11 a 13) en la pieza V

Es de destacar que en el grupo la pandereta sea el único instrumento no metálico, lo que hace despuntar su sonoridad más mate, en referencia al musgo por el que es famoso el jardín.

La zona baja simboliza mediante la instrumentación los elementos del jardín: la madera de los pabellones y el embarcadero, el metal del estanque y la piedra de los caminos. La línea de estos instrumentos sufre una aceleración contraria a la del conjunto superior, comenzando en corcheas que acelerarán progresivamente a tresillos de corcheas, semicorcheas y seisillos de semicorcheas (que a su vez sufrirá un proceso de aceleración mediante su figuración interna), como se aprecia en la reducción de la imagen 45. Esta presencia de carácter más constante evoca los pasos del caminante que deambula por los senderos del jardín inferior.

El conjunto sonoro, gracias a la polirritmia y la polimétrica¹⁷⁴, crea una sensación auditiva que remite al ruido del agua, a gotas que golpean diferentes superficies, con una técnica que se relaciona automáticamente a la estocástica¹⁷⁵ de Xenakis.



Imagen 45. Reducción del proceso de aceleración en el pentagrama inferior de la pieza V

Por último, se debe aludir a la perseverancia sonora del instrumental que, junto a la electrónica, nos remite al proceso de reiteración como medio para lograr la meditación.

Tabla 13. Asociaciones instrumentales en la pieza V

<i>Zonas</i>	<i>Componentes</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Elementos</i>	<i>Color</i>	<i>Simbología</i>
<i>Alta</i>	<i>Piedras</i>	Crótalos y triángulo	Metal-agua	Gris (blanco y negro)	Lo inmaterial
	<i>Musgo</i>	Pandereta	Tierra	Amarillo	Mediador entre el cielo y la tierra
<i>Baja</i>	<i>Embarcadero</i>	Madera	Madera	Verde	La materia
	<i>Agua-estanque</i>	Metal	Metal-agua	Blanco y negro	Origen de la vida
	<i>Caminos</i>	Piedra	Tierra	Amarillo	Asociada al alma

Con respecto a la simbología de la elección instrumental, es significativa la división entre las zonas alta y baja. La zona alta, en la que se determinan los instrumentos a emplear, utiliza asociaciones ya explotadas anteriormente: instrumentos de metal como agua (lo inmaterial, lo espiritual) y la pandereta como la tierra (mediador entre lo celeste y lo terreno); en cambio, la zona baja parece contextualizar al hombre, lo matérico. Siguiendo a Chevalier¹⁷⁶, la madera es símbolo de la materia y la piedra aparece en estrecha relación con el alma humana; si a esto aunamos el agua como origen de la

¹⁷⁴ La polimetría es la superposición de esquemas métricos de acentuaciones diferentes, como al inicio de la pieza donde la acentuación del motivo inicial (sol#-la-sib) en los crótalos se superpone a la acentuación del grupo percusivo inferior.

¹⁷⁵ La música estocástica es aquella que, entre otras técnicas, emplea las leyes de probabilidad matemática para recrear fenómenos naturales como la lluvia. En este caso, no se han utilizado leyes matemáticas, pero la distribución de los puntos de sonido genera una sensación auditiva semejante.

¹⁷⁶ Chevalier, *Diccionario...*, 673 y 827.

vida, queda claro que este conjunto instrumental se opone simbólicamente al superior: su indefinición frente a la determinación, la no-altura frente a la altura.

III.1.6. *Stone Bridges*

Esta última pieza que cierra la obra recrea *Daisen-in*, el jardín *karesansui* de un templo budista zen de Kioto construido en el siglo XVI, solo algunos años después de *Ryōan-ji*¹⁷⁷. La peculiaridad de este jardín es que en realidad son cuatro escenas, cada una de ellas en las respectivas cuatro fachadas de la residencia del abad, y que «puede interpretarse como una sola narración continua, semejante a una pintura en rollo»¹⁷⁸.

Esta narración comienza en un espacio en forma de L entre los patios de la fachada norte y la fachada este: aquí se asiste al nacimiento de un río seco que se bifurcará en dos. Un grupo de grandes rocas simboliza los barrancos por los que cae el agua (encarnada en unas simples vetas blancas en las rocas); la gravilla representa el agua del torrente sobre el que una gran roca hace las veces de puente¹⁷⁹; la bifurcación hacia el oeste y el sur se escenifica mediante arena rastrillada.



Imagen 46. Nacimiento del río en *Daisen-in*¹⁸⁰

Avanzando hacia el oeste, la fachada norte comienza con un grupo de piedras y gravilla de formas variadas que, tras pasar por debajo de una galería que divide el patio en dos, se ensancha

¹⁷⁷ Fariello, *La arquitectura...*, 293.

¹⁷⁸ Vives, *Historia y arte...*, 84.

¹⁷⁹ Vives, *Historia y arte...*, 85.

¹⁸⁰ Wilson Loo Kok Wee. «Kyoto. Daisen-in». *Flickr.com*. 29 de junio de 2008. <https://www.flickr.com/photos/kwloo/3788055824/>.

transformándose en «un tranquilo lago seco»¹⁸¹ con una camelia (que simboliza el monte Hōrai) y dos grupos de dos y tres rocas respectivamente.



Imagen 47. Lago seco con camelia en *Daisen-in*¹⁸²

Retrocediendo al nacimiento del río y continuando en dirección sur, se encuentra el patio de la fachada este. En el río de gravilla, algunas rocas se sitúan representando una tortuga y una grulla (símbolos de longevidad). Tras un pequeño salto, como ocurriera en la fachada norte, el río se ensancha y aparece una gran roca con forma de barcaza¹⁸³.

¹⁸¹ Vives, *Historia y arte...*, 85.

¹⁸² tiarescott. «Japan-Kyoto-Daitoku-ji-zen-buddhist-temple-Daisen-in-Japan-Inland-Sea-April-2004». *Flickr.com*. 2 de abril de 2004. <https://www.flickr.com/photos/tiarescott/33507966>.

¹⁸³ Vives, *Historia y arte...*, 86.



Imagen 48. Roca en forma de barcaza en *Daisen-in*¹⁸⁴

Esta parte acaba tal como si desembocara en el mar en la fachada sur, cuya «superficie está cubierta de un impoluto lecho de gravilla rastrillada en ondas paralelas»¹⁸⁵. En esta superficie aparecen dos conos de piedra que «son levantados para que la divinidad se pose cuando viene a visitar el templo»¹⁸⁶.

La fachada oeste es un área vacía.

¹⁸⁴ Wilson Loo Kok Wee. «Kyoto. Daisen-in». *Flickr.com*. 29 de junio de 2008. <https://www.flickr.com/photos/kwloo/3788059402/>.

¹⁸⁵ Vives, *Historia y arte...*, 88.

¹⁸⁶ Cabañas, «Un puente...», 247.



Imagen 49. Conos en la fachada sur en *Daisen-in*¹⁸⁷

III.1.6.1. La pieza

Tabla 14. Generalidad de la pieza VI

Pieza	VI. <i>Stone bridges</i>
Duración	03:18
Instrumentación	Placa de metal y caja china Tambor de hendidura, tambor chino y triángulo Gongs (2), pandereta y plato suspendido Timbales y crótalos Electrónica
<i>Tempo/Carácter</i>	<i>Furioso</i>

Tal como enuncia el título de la pieza, esta composición se inspira en la idea de puentes tendidos entre diversas escenas. *Stone Bridges* se divide en seis paisajes, cada uno de los cuales (a excepción del primero) deriva del material anterior (ver imagen 50) tras la interrupción de un golpe en *sfz*, el cual fluctúa tímbricamente cada vez entre diversos instrumentos (tambor de hendidura, gong, tambor de hendidura, tambor chino y crótalo) junto al punto de inicio de las frases de la electrónica; de esta forma, se encarna musicalmente la importancia de los puentes pétreos como elementos separadores contrastantes que «interrumpen» el flujo de la corriente acuática (continuo percusivo), que retoma su curso tras «pasar» por debajo del puente o galería.

¹⁸⁷ Brad Micklea. «Daisen-in_Zen_Garden». *Flickr.com*. 1 de noviembre de 2014. <https://www.flickr.com/photos/bradmicklea/15659472876/>.

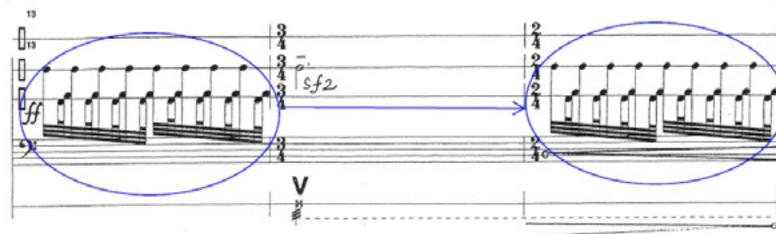


Imagen 50. Ejemplo de continuación del material (compases 13 a 15) de la pieza VI

Cada uno de los puentes aparece representado por diversos instrumentos: el primero de ellos en el compás 14 con el tambor de hendidura es el puente inicial, el situado en el origen del agua en la L formada entre los patios norte y este; el segundo puente inaugura la entrada en el patio norte en el compás 24 con el gong; la música continúa atravesando la galería que divide dicha escena (tambor de hendidura, compás 32). La entrada en el patio este comienza con el ataque en *sfz* de tambor chino —en el compás 44— al que sigue el continuo percusivo, el cual tras superar un breve salto (nuevamente con el tambor chino pero esta vez en *poco sfz* para distinguirlo de los puentes en el compás 54), avanza hasta «desembocar» en el gran mar en la fachada sur con el crótalo en el compás 61.

A continuación se expone un esquema de la pieza:

Tabla 15. Esquema comparativo estructural de la pieza VI

Esquina en L (cc. 1-23)	Nacimiento del agua	Continuo percusivo
	Puente de piedra	<i>Sfz</i> Tambor de hendidura
	Flujo de agua (arena rastrillada)	Continuo percusivo
Patio norte (cc. 24-43)	Puente de piedra	<i>Sfz</i> Gong
	Flujo de agua (piedras variadas)	Continuo percusivo
	Galería	<i>Sfz</i> Tambor de hendidura
	Río seco y camelia	Continuo percusivo
Patio este (cc. 44-60)	Puente de piedra	<i>Sfz</i> Tambor chino
	Flujo de agua (arena y rocas)	Continuo percusivo
	Salto	<i>Poco sfz</i> Tambor chino
	Barcaza	Continuo percusivo
Patio sur (cc. 61-70)	Puente de piedra	<i>Mf</i> Crótalo (afinado)
	Mar	Continuo metálico
	Dos conos	Dos golpes de triángulo

III.1.6.1.1. Esquina en L (compases 1-23)

El punto de inicio está marcado por el nacimiento del agua. En la pieza, la música «nace» de un redoble de timbal que crece desde *al niente* en el compás 2 hasta el *fortissimo* en el compás 4. Poco a poco este material se deslizará, en alusión a la cascada representada en las vetas blancas de las rocas, mediante sutiles *glissandi* de un sol bemol hacia un la, y desde el fa más grave hacia el sol, trasladando así el clúster del timbal fa-sol-sib hasta sol-la-sib; todo ello en figuras ascendentes en duodecillos (ver imagen 51) que a partir del compás 8 continúan deslizándose hacia los instrumentos no afinados: el sol del timbal se desliza hacia los gongs (primero uno y luego ambos alternos) y el la hacia el tambor de hendidura (compás 10). El timbal decrece en dinámica rápidamente (mientras gongs y tambor crecen hasta el *ff*) hasta que finalmente desaparece en el compás 13.



Imagen 51. Tímboles en los compases 3-5 de la pieza VI

El primer puente de piedra irrumpe en el compás 14 con el tambor de hendidura y la electrónica; al compás siguiente, el continuo percusivo retoma la figura anterior y prosigue su evolución en *crescendo* (como el arroyo de arena rastrillada) incluyendo la placa de metal que sustituye al tambor de hendidura en ciertos puntos (compases 18, 20, 21 y 22). El continuo se cierra en el compás 23 en una rápida alternancia entre los dos gongs para dirigir al oyente hacia el patio norte.

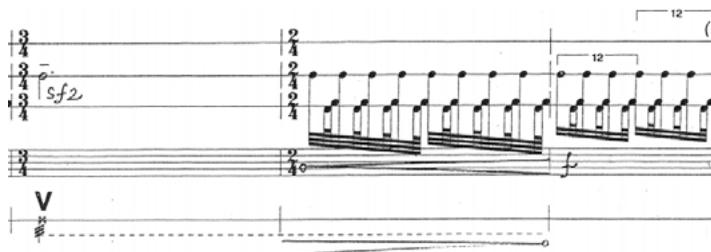


Imagen 52. Inicio del primer puente de piedra en la pieza VI (compases 14 a 16)

III.1.6.1.2. Patio norte (compases 24-43)

Un nuevo puente de piedra (*sfz* del gong) abre el viaje por el patio norte. El continuo (que retoma la figura del compás 23), algo más tranquilo ahora (la dinámica solo crece hasta el *mf* y la figuración se ralentiza), se transforma al desaparecer los gongs en el compás 27. A partir de este

momento, el tambor de hendidura y la placa de metal se alternan hasta que, en el compás 30, la pandereta se une al conjunto en *crescendo* hasta la interrupción de la galería (compás 32, *sfz* del tambor de hendidura). Un continuo percusivo plano en dinámica (en *ff*) simboliza el río seco con la camelia: lo inician la placa de metal y la pandereta a las que se añade en el compás 34 el tambor chino; este finalmente desaparece para dejar su sitio a la caja china en el compás 43.

Imagen 53. Continuo percusivo de placa de metal, pandereta y tambor chino entre los compases 33 y 35 en la pieza VI

III.1.6.1.3. Patio este (compases 44-60)

El patio este comienza con un diferente puente de piedra: en el *sfz* del tambor chino en el compás 44. Al igual que ocurriera más atrás, este patio presenta un continuo relativamente estable (la dinámica se mantiene en *f sempre* hasta el *diminuendo* que prelude la entrada de los crótalos); se retoma la figura del compás 43, en la que desaparece la pandereta en el compás 47 para ceder su sitio al plato suspendido (primer paso hacia la sonoridad de metal del patio sur) en el compás 49. A continuación, la caja china se evapora y los crótalos irrumpen brevemente en el compás 53, preparando el salto de agua en el compás 54 con el tambor chino en *sfz*; la barcaza de piedra se desliza desde el compás 55 hasta el compás 60 en *crescendo-decrescendo*, donde el tambor chino desaparece en favor del plato suspendido y los crótalos, a distancia de segunda menor.



Imagen 54. Compases 55 a 60 de la pieza VI

III.1.6.1.4. Patio sur (compases 61-70)

Tabla 16. Evolución instrumental de la pieza VI

	<i>Esquina en L</i>	<i>Patio norte</i>	<i>Patio este</i>	<i>Patio Sur</i>
<i>Placa de Metal</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Caja China</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Tambor de hendidura</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Tambor chino</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Triángulo</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Gongs</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Pandereta</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Plato suspendido</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Timbales</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Crótalos</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines
<i>Electrónica</i>	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines	Vertical lines

Finalmente, la pieza se diluye en el gran mar con el sonido metálico de crótalos, plato suspendido y triángulo. El plato suspendido se ralentiza hasta desaparecer mientras que los crótalos experimentan una evaporación progresiva. La obra acaba con golpes de triángulo regulares, los dos últimos —que representan los dos conos de piedra del jardín— en bucle hasta desaparecer *al niente*; la electrónica acompaña continuamente a los *sfz* y se mantiene durante unos compases hasta que finalmente también finaliza *al niente*.



Imagen 55. Compases finales de la pieza 6

Toda la pieza es una gran sonoridad continua, furiosa, como el agua que se precipita (los cambios instrumentales se exponen visualmente en la tabla precedente), siempre cambiante mediante sutiles entradas y salidas de instrumentos del continuo, que se interrumpe con los *sfz* —los puentes de piedra del título— para continuar seguidamente en el punto donde lo dejó, hasta finalmente desembocar en el mar, representado en el sonido del metal. Triángulo, plato suspendido y crótalos, como puede verse en la tabla 17, encarnan la vuelta a lo inmaterial: la obra se cierra centrándose en lo espiritual.

Tabla 17. Asociaciones instrumentales del final de la pieza VI

<i>Componentes</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Elementos</i>	<i>Color</i>	<i>Simbología</i>
<i>Piedras y Arena</i>	Triángulo, plato suspendido y crótalos	Metal (agua)	Gris (blanco y negro)	Lo inmaterial

IV. CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación partía de una pregunta: ¿cómo se materializa el concepto de jardín japonés, sus principios y elementos, en la obra *Six Japanese Gardens* de la compositora Kaija Saariaho?

Tras llevar a cabo la lectura bibliográfica y la aplicación de los diferentes análisis a las piezas integrantes de la obra, es posible afirmar que los elementos y principios que caracterizan el objeto artístico conocido como jardín japonés tienen una traducción musical en la composición de la autora finlandesa. En este apartado conclusivo, se determina a continuación cómo se concretan el concepto y principios del jardín japonés así como sus fundamentos estéticos y simbólicos; al mismo tiempo, se ofrece cómo dichos principios artísticos afectan al trabajo técnico compositivo.

Como se comentó al inicio de esta investigación, el jardín japonés es un microcosmos, una representación simbólica que nace a partir del concepto de *mitate*, de metáfora, como vía espiritual para alcanzar la iluminación en un marco fuertemente influenciado por el budismo zen; las seis piezas integrantes de la obra de Saariaho son a su vez un fiel reflejo de esta idea: cada una de ellas es la representación de un jardín concreto, el cual es interpretado musicalmente a través de analogías simbólicas que se vierten bien en determinados tratamientos paramétricos, trabajo técnico compositivo o en elecciones musicales.

En primer lugar, el carácter casi ritual de las piezas responde a la búsqueda de la concentración para la meditación: el tratamiento de los materiales musicales se imbrica en una sonoridad continua donde la repetición no literal, sino evolutiva, es un principio generador; los pulsos son percutidos, incluso en aquellas secciones basadas en la polirritmia, en la búsqueda de esa sonoridad general que si bien es constante en su percepción —a macronivel— cambia continuamente de manera interna —a micronivel— bien por el tratamiento del material (como en la segunda pieza) o por el propio timbre instrumental (recuérdense los cambios instrumentales descritos en la última pieza).

Los principios de sencillez y abstracción también recorren el armazón de la obra; los materiales empleados en todo momento son extraordinariamente sencillos: iteraciones cambiantes en figuraciones más o menos constantes, sin complejidad rítmica o textural. Además la obra no es unívoca en su interpretación, tanto por parte del ejecutante como del oyente. Hay determinados parámetros que quedan a la elección del percussionista como los instrumentos cuando únicamente se indica piedra o metal en las piezas III y V, por ejemplo. Pero también su definición conceptual queda a cargo del oyente: el significado de la combinación tímbrica o la numerología no tiene por qué ser conocido de antemano, la obra es susceptible de ser apreciada sin dicho conocimiento y que el oyente llegue a sus propias conclusiones; es decir, la abstracción conceptual es parte de la obra artística que solo se completa cuando el receptor desprende su significado, el cual no tiene por qué coincidir con la idea original de la autora.

Todo lo anterior se conecta con el vacío, aspecto indisoluble del zen y que como se ha visto fue puesto en valor dentro de la música por autores como John Cage en forma de silencio. El vacío no es evidente en la obra de Saariaho, no hay grandes espacios de silencio dentro del *continuum* musical; pero sí que se encuentra un fundamento de *menos es más*, es decir, del empleo de timbres reducidos, materiales generadores limitados y muy pocas alturas definidas, todo ello en un contexto textural con baja densidad (independientemente del hecho físico de contar con un solo intérprete) incluso en la parte electrónica. Aquí entra asimismo la falta de complejidad rítmica y un continuo sonoro que no busca la saturación acústica.

Los principios de dualidad y asimetría se enraízan ya directamente en el carácter simbólico de la música; la unión de contrarios está presente en toda la obra en tres líneas: la dualidad instrumental,

la unión entre lo temporal y lo espiritual y la unión entre el hombre y la naturaleza. Esta última línea es la que menos se manifiesta en la obra: solo en algunos lugares puntuales como la electrónica en la primera pieza (grillos y voces humanas). La dualidad instrumental y la unión entre lo temporal, o matérico, y lo espiritual, están en cambio presentes constantemente. La dualidad instrumental se manifiesta en la oposición entre instrumentos de altura determinada y de altura indeterminada, como en la pieza dedicada al jardín de *Saibo-ji* (pieza V), pero esencialmente en la separación según su material de construcción en consonancia con su simbología elemental: metal (como el triángulo o los platos), madera (como la caja china) o parche (como la pandereta o el timbal); la dualidad material/espiritual se inserta en la interpretación simbólica.

Los instrumentos simbolizan tanto elementos del jardín (puentes, piedras, islas, etc.) como los cinco elementos y colores de la filosofía tradicional china: en este sentido es de destacar que la asociación simbólica no se mantiene constante en todas las piezas, sino que hay pequeños cambios debido a la configuración de los propios jardines.

La principal asociación que puede establecerse es la del agua con los instrumentos de metal: el agua, tanto si está presente en el jardín de manera real como figurada a través de la piedra y/o la arena, se expresa con instrumentos metálicos en todas las piezas a excepción de la cuarta, donde Saariaho elige la electrónica. Esta ruptura del patrón resulta altamente significativa, ya que el jardín de *Ryōan-ji* es el único compuesto únicamente por arena y piedra (y algo de musgo) y la única pieza donde no se emplean alturas determinadas ni instrumentos de parche y sí aparecen los platos zen. El jardín más relevante desde el punto de vista del zen, y la pieza más insólita de la obra, no ocupa el cuarto lugar de un grupo de seis por casualidad: esto obedece a la búsqueda de la ruptura de la simetría en la estructura de la obra.

El agua y el metal van pues unidos así como los colores negro y blanco que representan (asociados en el gris de la arena) y encarnan el origen de la vida y lo inmaterial; esta dualidad resulta una cualidad generadora del vacío a nivel instrumental. Los instrumentos de metal siempre son representaciones del elemento agua y, por tanto, presentan una unidad indisoluble que contiene dos principios opuestos: el metal que se asocia al color blanco y al vacío, y el agua que se asocia al color negro; de esta forma, el empleo de los instrumentos de metal deviene en una alusión constante al principio del vacío.

El elemento tierra no siempre aparece y además es cambiante: cuando está, es representado por la pandereta al simbolizar la mediación entre lo terrenal y lo espiritual, o bien es representado por el tambor de hendidura o el timbal si va unido al elemento madera.

El elemento de la madera generalmente se asocia con los instrumentos contruidos de este material, como el tambor de hendidura o la caja china. Este elemento y, por ende, los instrumentos que

lo simbolizan encarnan la contraposición simbólica de lo inmaterial en el agua y el metal; su uso se basa en dicha contraposición en las piezas I, IV y V.

Por último, el fuego solo aparece puntualmente en las piezas I y III encarnado en el timbal (que casi siempre aparece asociado a los árboles) como personificación de arces y cerezos. En la siguiente tabla pueden visualizarse las principales asociaciones instrumentales descritas:

Tabla 18. Asociaciones simbólicas instrumentales predominantes en la obra

<i>Instrumentos</i>	<i>Elemento</i>	<i>Color</i>	<i>Simbología</i>
<i>Triángulo</i> <i>Plato metálico</i> <i>Plato suspendido</i> <i>Plato suspendido pequeño</i> <i>Crótalos (no afinados)</i> <i>suspendidos</i> <i>Platos zen</i> <i>Gongs</i> <i>Crótalos (afinados)</i> <i>Tam-tam</i> <i>Caja china</i>	Agua - Metal	Gris (blanco y negro)	Lo inmaterial
<i>Tambor de bendidura</i> <i>Tambor chino</i> <i>Pandereta</i> <i>Piedras</i> <i>Timbales</i>	Madera Tierra Fuego y Madera	Verde Amarillo Rojo y Verde	Lo material Mediador entre el cielo y la tierra Lo material

Cerrando los principios de la dualidad y la simbología, hay que hacer especial mención al concepto de asimetría como principio de equilibrio: este se traduce en la música de Saariaho en ciertos procesos como los descritos en la pieza V y a nivel estructural con la realización tan particular de la pieza número cuatro. Pero sobre todo, tiene una dimensión numerológica: el número tres es tomado como referencia constructiva en prácticamente toda la obra, desde el número de instrumentos en las agrupaciones hasta el número de figuras que conforman las células motílicas, el número de repeticiones de un elemento o la elección de las figuras de valor irregular.

Para cerrar esta investigación, solo resta enumerar posibles vías de indagación para el futuro; como prospectiva para este trabajo es de reconocer que han quedado numerosas direcciones sin explorar; por ejemplo, solamente la simbología es un terreno interpretativo fácilmente tendente al infinito. La obra de Saariaho está dedicada al compositor japonés Toru Takemitsu, autor que cuenta con su propia simbología inserta en su universo musical; una interesante vía de trabajo sería el establecimiento de los lugares de contacto y divergencia entre los puntos de vista y técnicas de ambos

compositores. Incluso sin salir del ámbito de la obra de la propia compositora finlandesa, esta cuenta con otras piezas basadas en jardines: a partir de aquí se abren direcciones ignotas, como la comparativa entre la visión musical de un jardín oriental y uno occidental o la inserción de estas obras en el marco de su producción y evolución estilística.

En definitiva, este trabajo trata de establecer un punto de partida que abra la investigación de obras concretas de la creación de Kaija Saariho así como la visión contemporánea de la hibridación de estéticas y técnicas japonesas y occidentales.

V. REFERENCIAS

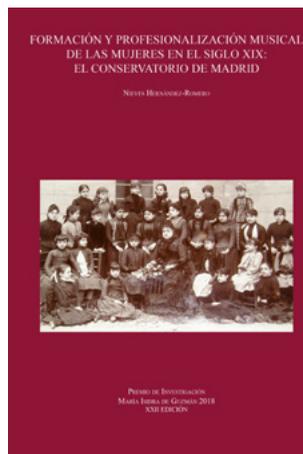
- Aracil, Alfredo, ed. *Música y Jardines*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2003.
- Auner, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Traducción de Juan González Castela. Madrid: Akal, 2017.
- Baridon, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2004.
- Barreiro, Carlos. «La compositora finlandesa Kaija Saariaho. Música que llega del frío». *Artes, La Revista* 13, n.º 7 (2007): 44-50. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2365699.pdf>.
- Berlin, Kimon. «Tenryūji». *Flickr.com*. 25 de octubre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/kimon/11096238195/sizes/l/>.
- _____. «Tenryū-ji». *Flickr.com*. 25 de octubre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/kimon/11096331744/>.
- Cabañas de Moreno, Pilar. «Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés». *Anales de Historia del Arte* 12 (2002): 239-257. revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0202110239A/31316.
- Chevalier, Jean, dir. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silver y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- [cipher]. «*Saibo-ji temple*». *Flickr.com*. 19 de noviembre de 2015. <https://www.flickr.com/photos/h4ck/23182107986/>.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

- clio1789. «Ryōan-ji». *Flickr.com*. 21 de noviembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/clio1789/8240124400/>.
- Cohen, Elizabeth R. «Kaija Saariaho. *Six Japanese gardens*». *INART55* (2004). <http://www.personal.psu.edu/meb26/INART55/pastpapers/sixjapgdns.pdf>.
- Colás, Mª Pilar y Leonor Buendía. *Investigación Educativa*. Sevilla: Alfar, 1998.
- De los Ríos, Ángel. «Ryōan-ji». *Flickr.com*. 13 de octubre de 2019. <https://www.flickr.com/photos/diocrio/49477285897>.
- Di Santo, Jean-Louis. «Six Japanese gardens by K. Saariaho: eastern and western temporalities». *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference (EMS17)* (2017). http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS17_DiSanto.pdf.
- Díaz de la Fuente, Alicia. «El sonido de Kaija Saariaho». *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid* 23 (2016): 153-164. <https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista23.pdf>.
- Ensemble Musikfabrik. «John Cage. Ryoanji». Vídeo de YouTube, 23:48. Publicado el 21 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=TNP3kuu9xvw>.
- Equipo Superprof. «Superprof». Acceso el 7 de febrero de 2021. <https://www.superprof.es/blog/cronologia-historia-japon/>.
- Eric T. «In Saiho-ji». *Flickr.com*. 26 de julio de 2013. <https://www.flickr.com/photos/ericts/9371229593/>.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Arte asiático*. Traducción de Ambrosio Berasain Villanueva, Alejandra Carretón Schreppel, María Dolores González Playà y Ramon Monton i Lara. AmPotsdam: Ullman, 2011.
- Fariello, Francesco. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo xx*. Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Reverte, 2004.
- Fuji, Mihoyo. «Saihoji kokedera karesansui2». *Flickr.com*. 11 de julio de 2017. <https://www.flickr.com/photos/157604126@N05/36514366805/>.
- Fundació Joan Miró. «Fundació Joan Miró». Acceso el 10 de febrero de 2021. <https://www.fmirobcn.org/es/>.
- Gracia, Carmen. «La Tierra Pura, el fin del Dharma y la mirada al paisaje: Una introducción a los orígenes del jardín japonés». *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* 57 (2007): 127-147. <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/article/view/6217/5974>.

- Gras, Menene, dir. *El jardín japonés: qué es y qué no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Madrid: Tecnos, 2015.
- Guillorete, Annie. «Kyoto Kokoderá Saiho-ji Temple de mousses». *Flickr.com*. Diciembre de 2013. <https://www.flickr.com/photos/nahemaparis/21723315679/>.
- Howell, Tim, ed. *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Oxford: Routledge, 2011.
- joevare. «Tenju-an 04». *Flickr.com*. 15 de noviembre de 2010. <https://www.flickr.com/photos/joevare/5216603418/sizes/1/>.
- Kaden, Christian. «Kokedera – the Temple of Moss». *Flickr.com*. 10 de septiembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/satorinohon/8015672117/>.
- _____. «Kokedera – the Temple of Moss». *Flickr.com*. 10 de septiembre de 2012. <https://www.flickr.com/photos/satorinohon/8015679032/>.
- Kyoko y Jesús. «Japonpedia». Acceso el 8 de febrero de 2021. <https://japonpedia.com/templo-dorado-kioto-kinkakuji/>.
- Lizarralde, Mikel. «Kinkaku-ji». *Flickr.com*. 1 de agosto de 2008. <https://www.flickr.com/photos/mikeltxo/2730848083/>
- mattlucht. «Ryoanji Temple zen garden (2)». *Flickr.com*. 5 de octubre de 2011. <https://www.flickr.com/photos/mattlucht/6213863279/>.
- Mennerich, Daniel. «Kyoto J – Kinkaku-ji – Great Pond». *Flickr.com*. 5 de mayo de 2015. <https://www.flickr.com/photos/danielmennerich/24549139674/>
- Meyer, Bardley Edward. «Six Japanese Gardens and Trois Rivières: Delta. An analysis of Kaija Saariaho's two major works for solo percussion and electronics». Tesis doctoral. Universidad de Kentucky, 2011. https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1188&context=music_etds.
- Michel, Pierre; Ivanka Stoianova y Damiel Pousset. *Kaija Saariaho*. París: IRCAM, 2014.
- Micklea, Brad. «Daisen-in_Zen_Garden». *Flickr.com*. 1 de noviembre de 2014. <https://www.flickr.com/photos/bradmicklea/15659472876/>.
- Moisala, Pirkko. *Kaija Saariaho*. Cahmpaign, IL: University of Illinois Press, 2009.
- Montavion, Alexia. «Torii, Itsukushima-jinja». *Flickr.com*. 20 de julio de 2015. <https://www.flickr.com/photos/alan736/28086495464>.

- Nippon.com. «Nippon.com. Una ventana a Japón». Acceso el 7 de febrero de 2021. <https://www.nippon.com/es/in-depth/a05403/>.
- Nitschke, Gunter. *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Traducción de Carmen Sánchez Rodríguez. Koln: Taschen, 2003.
- Okakura, Kakuzo. *El libro del té. La ceremonia del té japonesa (Cha no Yu)*. Traducción de José Javier Fuente del Pilar. Madrid: Miraguano, 2012.
- Palacios, Mª Dolores. «Patrimonio y paisaje en Japón». *Axa. Una revista de Arte y Arquitectura* 7 (2015): 1-15. <https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1141/935>.
- Paul Sacher Foundation. «Kaija Saariaho». Acceso el 5 de febrero de 2021. <https://saariaho.org/>.
- Pedragosa, Francesc. «Interior/exterior en el espacio arquitectónico japonés». *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 13 (1997): 16-21. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/12157>.
- Quintanal, José y Begoña García Domingo, coords. *Fundamentos Básicos de Metodología de Investigación Educativa*. Madrid: editorial CCS, 2012.
- Ryoanji Temple. «Ryoanji». Acceso el 8 de febrero de 2021. <http://www.ryoanji.jp/smph/eng/>.
- Saariaho, Kaija. *Six Japanese Gardens* [partitura]. Londres: Chester Music LTD, 1994.
- _____. *Kaija Saariaho. Oeuvres dédiées*. Thierry Miroglio, percusión. INA-GRM, 2002, CD.
- SAIHOJI. «Saihoji». Acceso el 9 de febrero de 2021. <http://saihoji-kokedera.com/en/top.html>.
- Schauwecker, Stefan. «Japan-Guide». Acceso el 7 de febrero de 2021. <https://www.japan-guide.com/e/e3905.html>.
- Shane Jones. «Six Japanese Gardens - Kaija Saariaho». Vídeo de YouTube, 15:58. Publicado el 26 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=x7t-n3EDqpM>.
- Suzuki, Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Paidós, 1996.
- tablexxnx. «Tenryū-ji». *Flickr.com*. 13 de diciembre de 2016. <https://www.flickr.com/photos/tablexxnx/31080795863/>.
- Terao, Eriko. «El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés». *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente. IX Encuentros internacionales de filosofía en el Camino de Santiago* (2009): 229-240. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/12904>.

- tiarecott. «Japan-Kyoto-Daitoku-ji-zen-buddhist-temple-Daisen-in-Japan-Inland-Sea-April-2004». *Flickr.com*. 2 de abril de 2004. <https://www.flickr.com/photos/tiarecott/33507966/>.
- UNESCO en español. «El teatro Kabiku». Vídeo de YouTube, 04:23. Publicado el 29 de septiembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=G71-YMHYbQI>.
- Vierthaler, Patrick. «Tenju-an». *Flickr.com*, 26 de julio de 2016. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/28080264813/>.
- _____. «Tenju-an in Autumn». *Flickr.com*. 10 de noviembre de 2016. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/30259219434/sizes/1/>.
- _____. «Kinkaku». *Flickr.com*. 9 de mayo, 2019. <https://www.flickr.com/photos/pv9007/49878060117/sizes/1/>.
- Vives, Javier. *Historia y arte del jardín japonés*. Gijón: Satori Ediciones, 2014.
- Wellesz Opus. «Kaija Saariaho: Six Japanese Gardens (1994)». Vídeo de YouTube, 18:53. Publicado el 7 de febrero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=bQLA4cUv1IQ>.
- Wilson Loo Kok Wee. «Kyoto. Daisen-in». *Flickr.com*. 29 de junio de 2008. <https://www.flickr.com/photos/kwloo/3788055824/>.
- _____. «Kyoto. Daisen-in». *Flickr.com*. 29 de junio de 2008. <https://www.flickr.com/photos/kwloo/3788059402/>.
- Winterfeldt, Susanne, ed. *Kaija Saariaho*. Berlín: Musikfrauen, 1991. ■



FORMACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES EN EL SIGLO XIX: EL CONSERVATORIO DE MADRID.

Nieves Hernández-Romero. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019. 670 pp. ISBN 978-8415005650.

MUSICAL EDUCATION AND PROFESSIONALIZATION OF WOMEN IN THE 19TH CENTURY: THE CONSERVATORY OF MADRID.

Nieves Hernández-Romero. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019. 670 pp. ISBN 978-8415005650.

«**H**ubo hombres que también fueron criticados, que presentaron las carencias de las que se acusa habitualmente a las mujeres, pero parecen no haber sido tenidos en cuenta». La frase está retirada de la conclusión de este libro del que, para empezar, diré que es, sin lugar a dudas, excelente. La frase sintetiza los efectos de la misoginia

que, infelizmente, condiciona gran parte del discurso acerca del proceso de acceso e integración de las mujeres en la esfera pública. Nieves Hernández-Romero, a través de una lectura exhaustiva y certera de fuentes primarias que, en su mayoría, eran inéditas antes de su trabajo, reconstruye una faceta de dicho progreso: la vinculada con la profesionalización en el ámbito de la música a lo largo del siglo XIX. Su detallado análisis, desarrollado bajo todos los puntos de vista relevantes con respecto al tema, tiene el enorme mérito de abrir la puerta hacia un tipo de aproximación más político, que incide en la explicación de las dificultades y éxitos sembrados en el largo camino hacia la igualdad entre mujeres y hombres. Se trata, por lo tanto, de una publicación que debería ser consultada por quienes investigan temas relacionados con la historia de la educación y la historia del trabajo no solo en el ámbito de la musicología, sino en el más amplio de las humanidades y las ciencias sociales.

El volumen se divide en tres partes. En primer lugar, la investigadora ha elegido como perspectiva «las condiciones y circunstancias» con las que se encontraron las alumnas del Conservatorio desde 1831, año de su fundación, hasta finales del siglo XIX. La perspectiva cambia en la segunda parte, centrada en la incorporación de mujeres en su claustro de docentes. En la tercera y última parte, la investigación traspasa las paredes de la institución, para evaluar la repercusión de la formación recibida por las mujeres en el mercado musical de la época, en especial en Madrid. Finalmente, el volumen incorpora un útil diccionario prosopográfico de mujeres dedicadas a la música en el siglo XIX que, aunque cuenta con el Conservatorio como institución de referencia, incluye a mujeres que se dedicaron a la música profesionalmente pero que no llegaron a tener lazos con el centro. El trabajo

es prolijo en referencias archivísticas que son analizadas con gran minuciosidad y perspicacia, por lo que resulta del todo imposible dar cuenta, dentro de los límites de espacio de esta reseña, de todas las novedades aportadas por esta investigación. Por lo tanto, intentaré sintetizar a continuación algunas de las que, en mi opinión, nos van a obligar a adoptar a partir de ahora una nueva visión acerca del papel que tuvieron las mujeres en la vida musical decimonónica.

La documentación de archivo le ha permitido reconstruir a Hernández-Romero los programas de asignaturas y los diversos regímenes que, a lo largo del período, tuvo el estudiantado del conservatorio, centrándose en los efectos que las disposiciones administrativas tuvieron en las mujeres que se formaron en el centro. Por un lado, hubo fases en las que hombres y mujeres recibían un tratamiento administrativo similar y otras, a partir de 1857 y hasta 1871, en las que la desigualdad se concretó en restricciones de acceso a determinados ámbitos formativos y, en particular, a la especialización en un grado avanzado en composición. Por otro lado, resulta de particular relevancia la claridad con la que la autora demuestra que hubo numerosas mujeres que brillaron en sus estudios y cuyo talento fue reconocido dentro y fuera de la institución. Incluso hubo alumnas de sobresaliente que consiguieron superar todas las restricciones normativas y acceder a clases que, en principio, estaban vedadas a las mujeres. De hecho, por ejemplo y tal como señala la autora, el Conservatorio de Madrid fue «pionero» en dar acceso a las mujeres a las clases de composición (p. 429). Sobre todo, Hernández-Romero matiza y, en muchas ocasiones, contradice la idea, repetida en demasiadas ocasiones, de que, para las «señoritas» que pasaban por el Conservatorio, la música fuese un mero «ador-

no». Por supuesto, el trabajo también discute los efectos de las convenciones sociales en lo tocante a la deseable separación de los sexos en aras del decoro.

En lo que concierne al claustro docente, el trabajo desmenuza los datos acerca de la presencia de mujeres en cada una de las categorías contractuales que ofrecía el Conservatorio para el ejercicio de la docencia. La práctica inexistencia de «profesoras» con una trayectoria pública relevante en la década de los 30 (p. 173), la consideración de que determinados instrumentos (la voz o el arpa) eran más adecuados para las mujeres y los efectos de determinadas reformas (en particular, la aplicada en 1868) explican la limitada presencia de mujeres en el claustro y, en particular, ocupando la más alta categoría de profesoras numerarias. La tercera sección del libro adopta una perspectiva más amplia, puesto que no se limita a analizar los logros profesionales alcanzados por las egresadas del Conservatorio, y se estructura en torno a los principales ámbitos en los que las mujeres pudieron trabajar como profesionales, desde la docencia no reglada hasta los teatros. Proporciona un panorama con el que hasta ahora no contábamos, pero también un volumen a veces abrumador de información, lo cual plantea que, quizá, hubiera sido conveniente haber limitado la investigación al universo de las egresadas y al objetivo de evaluar de forma más concreta el papel que tuvo el Conservatorio en su promoción profesional. Es decir, al final, puesto que se incluye en la panorámica a mujeres que no estudiaron en el Conservatorio, y aunque se alude a ello, no quedan suficientemente claros cuáles fueron los resultados formativos del centro en lo concerniente, específicamente, a sus egresadas. Por último, me atrevo a sugerir la conveniencia de que el completo diccionario que cierra en anexo el libro

fuese la base de un sitio web que, en el futuro, pudiera ir siendo actualizado. Si adoptase un formato de publicación de contenidos cooperativos, sería una invitación a que pudiese estar en constante actualización.

En suma, la magnífica investigación de Nieves Hernández-Romero se sitúa en el cruce de la historia social de la música y de la historia de las mujeres. Al tiempo que consigue alcanzar el objetivo de explicar las particularidades de la trayectoria formativa y profesional de las mujeres que pasaron por el Conservatorio de Madrid, la autora acaba trazando una historia de la institución. Su trabajo deberá ser utilizado como referencia en el futuro por quienes aborden ese período y, en particular, por quienes

se aproximen al estudio de la trayectoria formativa y docente de los hombres en el ámbito de la música, tanto a título individual como colectivo. Sería deseable que quien diese continuidad a este trabajo aplicase una perspectiva de género vinculada con el estudio de las masculinidades. Estoy segura de que la aplicación de dicho enfoque llevaría a conclusiones novedosas y que, tal como ocurre con la lectura de este estudio, modificaría de forma sustancial nuestra manera de concebir el siglo XIX en lo concerniente a la música.

TERESA CASCUDO
(UNIVERSIDAD DE LA RIOJA)



ENVÍO DE ARTÍCULOS

Normas para autores

- *Quodlibet* publica artículos de las áreas de las distintas disciplinas musicales, abarcando historia, pedagogía, análisis, fuentes, interpretación, organología, estética, iconografía y otros temas de interés para la profesión musical. Puntualmente se publicarán monográficos y se aceptarán reseñas sobre libros, ediciones musicales o congresos.
- *Quodlibet* tiene como objetivo promover la investigación y la difusión del conocimiento de las ciencias de la música. Está dirigida a profesionales y a toda persona interesada en el estudio y reflexión sobre la música en todos sus campos.
- Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y no estar en proceso de evaluación para su publicación en ningún otro medio. Eventualmente se podrán incluir artículos ya publicados si son considerados de probado interés.
- Los artículos enviados cumplirán las indicaciones que se detallan a continuación.

Envío

- Se recibirán artículos a lo largo de todo el curso para su publicación en cualquiera de los números publicados en el año posterior a su recepción.
- Los originales se enviarán a la dirección de correo electrónico de la revista: quodlibet@uah.es. Se responderá confirmando la recepción.

Presentación y condiciones

- Los trabajos deben estar escritos en castellano o en inglés. Podrán aceptarse artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.
- Los permisos para publicar cualquier documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos a los autores, que asumirán las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- Los artículos serán presentados utilizando los programas informáticos de edición de textos más habituales (word y similares). Deben cumplir con los requisitos de edición indicados en las normas y plantilla de la revista.
- Dado que los trabajos serán evaluados anónimamente, no deben contener ningún dato que permita identificar al autor o autores del mismo.
- En un archivo independiente se incluirán el título del trabajo, nombre del autor o autores, dirección postal particular, correo electrónico, número de teléfono, datos académicos (titulación y centro donde se obtuvo), afiliación/situación profesional y un breve currículum en torno a 80 palabras. Si es el caso, deberá indicarse si el trabajo ha sido presentado a algún congreso o si recibió alguna subvención o beca.

Edición

Hay una plantilla a disposición de los autores en el siguiente enlace:

https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet_uah_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs

También se puede solicitar en el correo electrónico: quodlibet@uah.es.

Los artículos incluirán:

- Título en castellano y en inglés, Resumen en castellano de un máximo de 300 palabras, así como

de cinco a diez palabras clave, lo mismo en inglés, Abstract y Keywords.

- Cuerpo del artículo. No superará las treinta páginas, en formato DIN-A4, con letra Times New Roman, tamaño 14 para el título del trabajo, tamaño 12 para el cuerpo del texto, 11 para las citas y 9 para las notas a pie de página, interlineado de espacio y medio, sin espaciado anterior ni posterior, sangría en primera línea 1,25 cm y márgenes globales de 2,5 cm. Excepcionalmente podrán aceptarse artículos de una mayor extensión.

- Pueden añadirse hasta diez páginas si fuera necesario incluir ilustraciones, ejemplos musicales, gráficos o cualquier otro tipo de apéndices.

- Se aceptarán reseñas de libros, noticias o resúmenes de tesis. No excederán las 1000 palabras, con el mismo formato que los artículos.

- Las palabras **RESUMEN** y **ABSTRACT** irán en versalitas y negrita. **Palabras clave** y **Keywords** en negrita. Para las divisiones internas del trabajo (introducción, conclusiones, secciones intermedias, etc.) se utilizará el siguiente formato (separadas por una línea del texto anterior y del posterior):

I. TÍTULO DEL CAPÍTULO EN VERSALITAS Y NEGRITA
[Justificado a la izda.]

I.1. Título del subcapítulo en negrita

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1. *Título del apartado en cursiva*

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1.1. Título del subapartado en redonda

[Sangría 1,25 a la izquierda]

- Las comillas deberán ser latinas («...»). Si hubiera comillas dentro de comillas se usarán las inglesas («“...”»).

- El número de referencia de las notas a pie de página deberá ir siempre antes del signo de puntuación en el cuerpo del texto. En caso de haber comillas, se incluirá la referencia de la siguiente manera: comillas-número de la nota-signo de puntuación (»¹).

- Los signos de puntuación y los números sobrevolados para las notas irán siempre en redonda.

- Evitar el tabulador y utilizar la herramienta «sangría», para facilitar la maquetación.

- Los guiones de inciso deberán ser largos (–) y no cortos (-).

- Las citas textuales que no ocupen más de cuatro líneas irán entrecomilladas en el texto en fuente normal. Si son mayores, se escribirán en párrafo aparte, con sangría 1,25 para todo el texto, sin comillas, en espacio y tipo inferior de letra (interlineado sencillo, tamaño 11). Las referencias deben incluirse en nota al pie según las normas que se especifican más abajo en el punto correspondiente.

- La omisión de pasajes en las citas se marcarán por medio de corchetes: xxxxxxx [...] xxxxx.

- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota al pie, en letra cursiva.

- Las palabras en lenguas diferentes a la del texto irán en cursiva.

- Las tablas irán numeradas correlativamente, con el título situado encima y en redonda y tamaño 11 (Tabla 1. Xxxx).

- Las imágenes, figuras y ejemplos musicales irán igualmente numerados con los pies correspondientes, en redonda y tamaño 11 (Imagen 1.Xxxx; Fig. 1.Xxxx). Se entregarán de forma independiente, en formato .tif, con resolución mínimo 300 dpi y un tamaño orientativo de entre siete y doce centímetros, debidamente numerados y nombrados y se indicará en el texto el lugar de su ubicación. Se podrán enviar imágenes en color así como en blanco y negro.

Referencias bibliográficas

- Los títulos de artículos y capítulos en obras colectivas se escribirán entre comillas latinas, o inglesas si el artículo está en inglés.

- Las expresiones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras similares irán siempre en cursiva.

- Las referencias bibliográficas se consignarán en notas al pie. Cuando una fuente se cite

repetidamente, desde la segunda cita solo se hará constar el primer apellido y la inicial del nombre del autor, las primeras palabras del título del trabajo seguidas de puntos suspensivos y, en su caso, la página correspondiente.

- Las referencias bibliográficas se consignarán al final del trabajo por orden alfabético. No aparecerán referencias que no hayan sido citadas o mencionadas en el texto.
- Las referencias se ajustarán al sistema Chicago cita-nota. Se puede consultar en los siguientes enlaces: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html y https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html. Adaptadas al español: <http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>.

Figuran ejemplos en la plantilla.

Proceso de dictamen

- El Consejo Editorial realizará una primera selección de los artículos recibidos, valorando el interés de las propuestas y su adecuación a la línea editorial de la revista. Si ha lugar, contestará sobre la aceptación del artículo para su publicación en un plazo de hasta cuatro meses.
- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación anónimo por pares a cargo de

especialistas externos a la Dirección y al Consejo Editorial de la revista.

- Finalizado el proceso anterior, se contemplan tres opciones: aceptar la publicación del artículo, aceptar la publicación con modificaciones, menores o substanciales, o desaconsejar su publicación. En el segundo caso, se notificarán a los autores las indicaciones para que realicen los cambios necesarios, quedando supeditada su aceptación definitiva a la inclusión de dichos cambios. En caso de rechazo, se comunicarán a los autores los motivos que lo justifican.
- El tiempo máximo de este proceso, desde la confirmación de la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo, será de cuatro meses (considerando el mes de agosto y las festividades de semana santa y Navidad como no hábiles).

Corrección de pruebas

- La corrección de galeradas (primeras pruebas) correrá a cargo de los autores, que las devolverán en el plazo exigido. No se aceptarán variaciones significativas ni adiciones que conlleven el aumento sustancial de espacio en relación al texto original.

La corrección de las segundas pruebas se confiará al Consejo Editorial. ■



Aula de Música. Universidad de Alcalá
Colegio Basílios. C/ Colegios, 10
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66
E-mail: quodlibet@uah.es
Facebook: <https://www.facebook.com/revistaquodlibet>
Página web: <https://www.revistaquodlibet.net>